المسرح في الشرق

تأليف : فوبيون باورز

ترجمة : أحمد رضا محمد رضا

المسرح فى الشرق

دراسة فى الرقص والمسرح فى آسيا

تأليف : فوبيون باورز
ترجمة : أحمد رضا محمد رضا
مراجعة : محمود خليل النحاس

دار الكاتب العربى للطباعة والنشر
بالقاهرة

تنويه

تعرف آسيا ، فى لغة المسرح بأنها تلك البقاع التى تبدأ من الهند ، وتمتد شرقا حتى اندونيسيا وجزائر الفيلبين ، وشمالا حيث تضم الصين واليابان حتى سيبريا .

وثمة مجموعة فكرية تدخل فى مفهوم تعبير « آسيا » ، تتضمن العالم الاسلامى المترامى الأطراف ، والذى يقع شمالى وغربى الهند ، وبعض المصطلحات مثل « الشرق الأوسط » ، و « الشرق الأدنى » ، و « آسيا الصغرى » ، وما شابه ذلك ، تؤيده الفكرة التى تبسط كثيرا المساحة التى يشملها تعبير « الشرق » ، أو « آسيا » ، حتى انها تضم بعض أجزاء القارة الافريقية . ومع ذلك فان هذه البلاد ليست هى التى أشعر بأنها آسيوية حقة ، فى مفهوم الرقص والدراما . هـذه البقاع تعتنق فى مجموعها الدين الاسلامى الذى لا يشجع المسرح بوجه عام ، ومن ثم فلابد أن نصرف انظارنا عنها ، لانعدام الرقص والدراما بهاانعداما واقعيا ، وللجو غير « الأسيوى » الذى يسود ما قد نجده بها من هـذه الفنون .

فاذا انتقلنا الى « آسيا » الحقيقية ، حسب المفهوم الذى ضمنته هذا التعبير ، فانا نجد انفسنا فجاة ، فى بقاع تضطرب بنشاط فنى هائل ، بل ان « الجيوب » الاسلامية الموجودة فى قلب « آسيا » هذه ، مثل اندونيسيا ، وجنوب الفيلبين ، تموج بمختلف الأشكال الراقصة . ولا يستطيع الانسان أن يتمالك نفسه من الدهشة لشعبية الفنون المسرحية المتاحة فى جميع انحاء هذه البلاد ، وانتشارها انتشارا عظيما . ولا أعلم بوجود بقعة جغرافية على وجه الأرض يمكن أن تقارن بهذه البقاع الأسيوية فى اتساعها ، وحجم الفنون المسرحية القائمة بها ، على جميع المستويات التقديرية . وفى حين تقوم اختلافات كبيرة بين البلاد الأسيوية ، وتتميز الفنون فى كل منها بطابع فريد لا نظير له ، الا أن ثمة بعض الظاهر ، بل وبعض الموضوعات تشيع فى الفنون المسرحية فى جميع هذه البلاد فتوحد بينها على أساس نوعى فسيح .



الجذور البعيدة والتاريخ

عندما يرتاد الرجل الغربى ، وعلى الأخص الأمريكى ميـادين الرقص والمسرح الآسيوية ، بطريقة منهاجية ، فانه يجد نفسه فى حاجة لاتباع طرائق جغرافية غير مألوفة الى حد ما .

فاذا استهل المرء جولته هذه من نيويورك ، على سبيل المثال ، فعليه أن يمر اما عن طريق أوروبا والشرق الأوسط قبل أن يصل الى الهند التى تعتبر نقطة بداية المسرح الآسيوى ، واما أن يتخذ طريق سـان فرنسيسكو ويبدأ تجاربه فى اليابان الواقعة فى أقصى أطراف آسيا . ففى الحالة الأولى ، أى ولوج القارة الآسيوية عن طريق أوروبا ، تتعدل وجهة نظر الزائر كلما تعرض للدراما فى طريقه . وليس ثمة شىء أقل قدرة على اعداد الانسان لتفهم الأشكال الدرامية فى آسيا مثل الواقعية والطبيعية المتطرفتين اللتين تعكسهما المسرحيـات الأوروبية التى تحـاكى الحياة البشرية . أما بلاد الشرق الأوسط ، كمصر ، وبلاد العرب ، وعدن ، بل وباكستان ، فانها تولد فى ذهن السائح ذى الثقافة المسرحية تشويشـا عجيبا . ففى هذه الأقطار لا نجد الا القليل النادر من المسرحيات ، ولو أن أهلها قد يتباهون بغير المسرح من الفضائل ، أما الرقص فان مزاولته تعتبر فى هذه الأقطار عارا وخطيئة ، حتى يكاد يكون منعدما بها .

فاذا ابتدأ الانسان دراسته من اليابان ، ومضى فى سبيله متجهاً نحو الغرب عبر قارة آسيا ، فانه قمين بأن يرى المسرح خلال الطـرف غير

الصحيح ، أى العكسى ، لمنظار « الكاليدوسكوب » (١) . وينبثق عندئذ نوع من الاضطراب فى التاريخ ، فيجد الانسان نفسه حائرا لا يدرى متى أضافت اليابان الأقنعة فى المسرح الهندى ، أو هل أدخل الاندونيسيون رقص السيوف فى المسرح الصينى ، على سبيل المثال . ولعل هذا الأمر يكون شبيها بالارتباك الذى يعترى أمريكيا يزور لندن لأول مرة ، ويتساءل كيف حدث أن علم الأمريكيون الانجليز اللغة الانجليزية .

وتعتبر الهند ، من الوجهة المنطقية ، البلد الذى نشأ فيه المسرح . وكانت الهند منبعا لمعظم المسرح فى آسيا ، ولم تزل المصدر المباشر لبعض ما بها من الفنون الكبيرة الأهمية ، والشديدة التطور والارتقاء . ويستطيع الانسان ، اعتبارا من هذه الفكرة ، أن يوجه دراسته فى هذا الشأن التوجيه الطبيعى ، مع نظرة صادقة ، فى سبيل فهم صحيح لذلك البنيان الآسيوى المعقد الذى يضم الممثلين والراقصين وحرفتهم . ومن الهند تتجمع أجزاء هذا البنيان المختلفة وتتحد مع بعضها البعض فى نمط معقول . والحقيقة التى قد تكون أهم من كل هذا ، هى أنه ينبثق من الهند ومن الأشكال المسرحية الهندية نفسها ، قاعدة استطاطيقية (جمالية) يمكن تطبيقها على كل ضروب الرقص والدراما فى آسيا . وحتى فى الصور الخاصة المتميزة ، مثل الأوبرا فى الصين ، والمسرح فى اليابان ، والتى تزدهر فيها بعض الفنون الآسيوية مستقلة عن غيرها ، تتشابه المبادىء الأساسية العميقة ، وتربطها الى بعضها البعض وشائج دقيقة . وثمة لون من التماثل يجمع بينها كلها ، فى البواعث ، والأهداف ، والأسلوب ، والتنفيذ ، فى مضمارى الرقص والدراما ، ويصنع منها كلها مسرحا « آسيويا » متميزا عن المسارح الأوروبية والأفريقية ، وغيرها . ويجد الشخص الأسيوى العادى ، المتوسط الثقافة ، الذى يشهد لأول مرة عرض مسرحية أو باليه لبلد أسيوى خلاف بلده ، سهولة فى فهم هذه المسرحية أو هذا الباليه وتتبعهما ، أكثر مما يجده الأوروبى أو الأمريكى ، وقد يبدو هذا الأمر لاول وهلة مخيبا لرجاء الأجنبى فى آسيا .

بيد أن هذا الأمر يحدث فى البداية لحسن الحظ . فاذا ما عرفت القواعد الأصلية ، وشوهدت بعض نماذج العروض المختلفة ، أصبح المسرح الأسيوى قريبا الى افهامنا ، يثير البهجة فى نفوسنا ، كما كانت

---

(١) منظار الاشكال والالوان الجميلة . وهى لعبة بصرية على شكل أنبوبة اسطوانية يرى المرء خلالها مجموعة دائمة التغير من الاشكال والالوان الجميلة .

المترجم

مسارح « برودواى » أو « درارى لين » أو حتى هوليود ، فى ماضيها ، بل وفى حاضرها بالنسبة لأهالى آسيا .

***

وكان للهند القديمة ، كما هو معروف ، أشد ضروب التأثير ــ التى سجلها التاريخ ــ ، على بلاد آسيا ، فى المجالات الثقافية والدينية . فقد ظهر فيها ، قبل المسيح بعدة قرون ، أمير هندى عرف فيما بعد باسم جاوتاما بوذا . وكانت الديانة التى نبعت من حياته الطاهرة وتعاليمه المقدسة حية قوية حتى لقد انتشرت وذاعت فامتدت الى الصين واليابان شمالا ، والى أقصى الجزر الأندونيسية شرقا . ولم تفتر قوة الديانة البوذية الى الآن ، فلم تزل أوسع الديانات المتبعة انتشارا فى الدنيا بأسرها .

ويعزى بعض انتشارها الهائل الى أنها ديانة اصلاح وتقويم ، فهى على النقيض من الديانة الهندوسية ، ديانة الهند الأصلية ، ومن ثم فانها أقصيت عن وطنها على مهل ، بعد فترة معينة . وثمة عامل آخر قوى لانتشار هذه الديانة ، ذلك أنها ، على نقيض الهندوسية ، كانت تشجع على تغيير الأديان . وقد انطلق مبشروها وحجاجها عن وعى وارادة يجوبون الأمصار يعظون ويبشرون بالصدق والحق ، وينشرون الايمان . وما أشد الشبه بين نجاحهم فى القارة الأسيوية ونجاح المسيحية فى الغرب .

كان هؤلاء المبشرون الأتقياء بوذيين بعقيدتهم ، ولكنهم كانوا فى الوقت نفسه هنودا بثقافتهم ، ومن ثم نقلوا معهم فى حلهم وترحالهم الأخلاق والتقاليد الهندية . فهناك ، على سبيل المثال ، فرق طفيف بين رداء الناسك ، وثوب « السارى » الهندى الحديث . وكانت اللغة التى يتحدثون بها ، هى تلك التى يستخدمها المتدينون فى آسيا كلها ، وهى لغة « براكيت » Prakit أو « بالى » ، وهى لهجة بوذا المحلية ، وكانت الكتابات التى نقلوها معهم هندية ، فى الوقت الذى كان فيه غالبية سكان آسيا حتى ظهور بوذا أميين ، وحملوا حركات الرقص ، والأشكال الدرامية ، والاستعراضات الفخمة ، والآلات الموسيقية ، ومجموعة من القواعد الجمالية التى لم تكن لتصمد فى خطوطها الواضحة الدقيقة دون أن تنقلها وتدعمها هذه الديانة الجديدة . واذا كانت هذه المظاهر الثقافية الهندية ذات أهمية بالغة بالنسبة الينا ، فانها كانت ــ مع ذلك ــ أمورا عرضية بالنسبة للحوافز الدينية الأولى ، أو بواعث الهجرة والالتجاء الى البلاد الأجنبية عند الحجاج والنساك البوذيين الهنود .

وفى هذه الأثناء كان جنوب الهند يتسع ويمتد الى ما وراء البحار بوسيلة اخرى ، منذ قرن من الزمان قبل ميلاد المسيح ، والى عشرة قرون تالية . فتارة كان هذا الاتساع يتم بالغزو المسلح ، كما فى حالة سيلان ، حيث كان ملوك جنوب الهند الأقوياء الذين يحملون لقب «تاميل» يبعثون جيوشهم مرة بعد أخرى . بيد أن هذا التوسع كان يتم فى أغلب الاحايين بدافع الرغبة فى ممارسة التجارة ، فكان الهنود يتوجهون افرادا الى أراضى وجزر الشرق الغنية . وما أن أقام هؤلاء التجار الهندوس تجارتهم فى ملقا وكامبوجا ، وسفارناديبا (أرض الذهب) ، التى تعرف الآن بأسماء ملايو ، وكامبوديا ، وأندونيسيا ، حتى بعثوا يستدعون كهنتهم وأسرهم . وسرعان ما ارتضى السكان الأصليون لهذه البلاد تفوق الهنود عليهم ، وتثقفوا بمعارفهم ، وقلدوا نحت التماثيل فى جنوب الهند ، بل واستقدموا أصحاب الحرف الهنود ، ودرسوا فنونهم الحربية ، واستعاروا آلاتهم الموسيقية ورقصاتهم ، دون أن يهتموا أحيانا بتطويرها أو تعديلها . وكثيرا ما كان الهنود يتصلون بالأسر الملكية ، بل ويتزوجون من أفرادها .

فمن ألقاب ملك كمبوديا ، التى يحتفظ بها حتى اليوم ، كأثر من آثار هذه الرابطة القديمة (بين الهنود والأسر الملكية) لقب « فارمان »، وهو فى أصله من ألقاب جنوب الهند . ولم يزل البلاط الكمبودى حتى اليوم، على رغم كونه « بوذيا » يحتفظ بذكرى ترجع الى ذلك العصر . فهناك ثلاثة من الكهنة البراهميين ملحقون بالقصر الملكى بصفة دائمة ، وهم يعقدون شعورهم الطويلة خلف رؤوسهم حسب العرف المتبع ، وعلى أحد ذراعيهم يلتف الخيط المقدس الخاص بالهندوسيين . وهم ، اذ يعبدون الآلهة الهندوسية ، يؤدون الخدمات الدينية فى جميع الاحتفالات التقليدية .

ونتج عن اختلاط البوذيين ، بالمهاجرين من جنوب الهند ، تلك الحضارة الهندية التى أثبتت وجودها فى جميع انحاء آسيا . وقد تولد عن هذه الثقافة التى انبثقت من الهند ، وراحت تلتهم الأقطار والأمصار، الواحدة بعد الأخرى ، تلك الفكرة التى يعبر عنها المؤرخون بلفظ « الهند العظمى »، ويطلق عليها اليوم تعبير أضيق نطاقا ، هو « جنوب شرق آسيا . ولم تبلغ الهند من قبل مابلغته فى هذه الحقبة من عظمة وشهرة . ولقد بلغ من ذيوع صيت الثقافة الهندية وطابعها القوى المكين الذى لا يمحوه الزمان ، إن كان الغرب يبحث عن « بلاد الهند » حين بدأت أوروبا أولى رحلاتها الاستكشافية . وكانت الكلمة المستعملة هى دائما « بلاد الهند » سواء أطلقت على « مولوقا » ، أى جزر التوابل فى

اندونيسيا ، أو « ملبار » التى بشر فيها « توما » رسول المسيح لأول مرة . وتنصرف كلمة « بلاد الهند » ــ أو الهندوس ــ الى كل هذه البقاع ، وتتبلور فى صورة تمثل مجموعة من الثروات والأسلحة والجمال الأسيوى . ولم تزل هذه التسمية قائمة ، فى اندونيسيا ، ومعناها حرفيا « جزر الهند » ، ولغاية الهند الصينية ، الموضع الجغرافى الذى تلاقت عنده الثقافتان الهندية والصينية ، وتوقفت عنده كل منهما .

وان النظر الى الماضى ليحجب الحاضر أحيانا عن بصيرتنا . وانى اذ أشيد بقوة وعظمة الهند القديمة ، لا أعنى أن وجوه التفوق التى خبرتها الهند على البلاد المجاورة لها ، وعلى الأخص فى مضمار الفنون، قد اتصلت كاملة غير منقوصة . فبينما كانت الهند تمثل فى البلاد الأخرى عنصرا ثقافيا ممتازا فى مجال الرقص والدراما ، فان هذه الفنون قد أصابها الضعف والانحطاط فى موطنها الأصلى ، بتتابع القرون . وعلى توالى الزمان ، ازدادت الفنون الهندية تفككا وانحلالا ، بل واندثر الكثير منها .

وقد جاءت الغزوات الاسلامية من القرن الثانى عشر حتى القرن الخامس عشر فشلت معظم النشاط الفنى الهندى ، ولو أن المسلمين ، فى الوقت نفسه ، قد كيفتهم وامتصتهم بدرجة كبيرة ، الثقافة الهندية ، التى لا يمكن أن تنمحى من الوجود ، حتى ولو لم تكن هى الثقافة الأقوى . وقد نفذ الغزاة المسلمون الى داخل الأماكن الهندية المقدسة . وعندما يزور الانسان اليوم هذه المعابد المهجورة ، يرى صفوفا متراصة من التماثيل المقطوعة الرؤوس ، أو الكوات التى انتزعت من داخلها الصور وألقيت الى الخارج . وقدحرمت تعاليم القرآن الفنون التصويرية ، وعانت من ذلك فنون الرقص والدراما ، كما سوف نرى بالتفصيل . وكان المسلمون يعتبرون الفن الذى يصور الاله أويستخدم بعضا من الطقوس الدينية ، عملا من أعمال الكفر . أما الفن ، باعتباره عملا دنيويا ، فانهم كانوا يعتبرونه شيئا منافيا للأخلاق ، وفيه انتهاك لقواعد السلوك . واذا استثنينا فنون العمارة والموسيقى البحتة،ماعدا فن التصوير ، نجد أن الحكم الاسلامى فى بلاد الهند كان خانقا للفنون من ناحيتها الجمالية .

وكانت الضربة الأخيرة التى أصابت تدفق الثقافة الهندية الى الخارج ، وهى ضربة أقل من غيرها جلاء ، ولو أنها مع ذلك ضربة حقيقية ، هى وصول البريطانيين فى الهند منذ حوالى مائة وخمسين عاما ، كقوة استعمارية . وحول الهنود المتعلمون اهتمامهم ، الواحد بعد الآخر ، صوب أوروبا ، اذ كانوا يطمحون ، على الأخص ، فى النهوض فى هذا

العالم الجديد ، ومجابهة حكامهم الأجانب . وبابتعاد هذه الطائفة من اذكياء الشعب ومثقفيه من ميادين التعبير القومى ، اندثرت فنون الرقص والدراما اذ لم تجد من يأخذ بيدها . ونما فى جميع ارجاء الهند ضرب من الخزى من جميع الفنون القومية . وقد غذى نمو هذا الشعور من جهة عجرفة البريطانيين فى ذاك العهد ، ومن جهة أخرى الهنود أنفسهم الذين تزعزع شعورهم بالأمان والطمأنينة ، الأمر الذى يتيسر فهمه ، فقد كانوا ذات يوم شعبا قويا ، وأصبحوا اليوم أمام حضارة أظهرت لهم شيئا غير قليل من الازدراء بكل ما كان يتضمنه سلوكهم فى الحياة . والى بضع عشرات السنين الماضية ، حين بدأ بعض الفنانين وعلماء الفنون التصويرية يقومون باحياء مختلف القوالب الفنية الباقية فى أجزاء عديدة من البلاد ، لم يهتم الا العدد القليل من الأهالى بأمجاد رقصاتهم ومسرحياتهم . وحتى هذا الأوان كانت فنون الهند العظيمة فى الماضى قد اندثرت ، وما بقى منها أصبح الى درجة كبيرة من الآثار المطموسة المعالم . ولحسن الحظ توقف كل انحطاط جديد يصيب هذه الفنون ، ونحن اليوم نشهد بزوغ فجر الهند من جديد ، بأمجادها وقيمها ، بسرعة تدحض ما اشتهر به الشرق من أنه « ثابت لا يتغير » .

بيد أن الدلائل التى تنهض فى جميع أنحاء آسيا شاهدة علىالنفوذ العظيم الذى كان للهند فى الأزمان الغابرة ، لم تزل قائمة . والأمر العجيب الذى يدهش له الأجنبى ، أن هنديا عظيما مثل « رابندرانات تاغور » قد اعترف بأن أبدع ألوان الرقص الهندى الأصيل الملهم ، ليس له اليوم وجود فى الهند نفسها ، وانما نجده فى « بالى » ، وهى جزيرة صغيرة جدا فى اندونيسيا ، بالقرب من ساحل جاوة . وبالمثل فأن أى سائح من هواة الرحلات سوف يجد أن أحسن مسرح فىآسيا هو المسرح اليابانى . ولا ريب أن المسرح اليابانى قد تطور فى خطوط تختلف عن خطوط المسرح الهندى . بيد أنالبوذية الهندية ، بل ومبادىء الاسطاطيقا الهندوسية كان لها على المسرح اليابانى تأثير حى فعال ، ولم تزل بعض الرقصات التى تؤدى بالأقنعة والحركات المنقولة من الهند كرقصة «بوجاكو» تمارس حتى اليوم فى اليابان ، على الرغم من أنها قد أصبحت فى الهند نفسها منسية ومجهولة . وفى أقدم الوان رقصات « نو » ، كرقصة « أوكينا » ، لم تزل بعض العبارات يترنم بها بلهجة سنسكريتية خاصة ، فى مشهد طقسى ، للدعاء بطول العمر . بيد أن هذه العبارات قد بطل استعمالها فى موطنها الأصلى .

وربما كان أعظم ما نقله البوذيون من الأثر الفنى الهندى ، يتجلى

فى انتشار رقصات « الأسد » فى اليابان والصين ، اما فى صوره عروض تؤدى فى الطرقات العامة ، أو فى المسرح على مستوى حرفى راق . و « الأسد » حيوان مألوف فى الهند ، ولم يعرف فى البلاد التى يمثل فيها اليوم بدرجة بارزة مرموقة الا خلال الأحاديث والاشاعات . ومهما كانت الوشائج التى ربطت بين الهند واليابان أو الصين ، وبصرف النظر عن الوسائل التى تسربت بها هذه الروابط الى غيرها من البلاد ، فلم تزل ثمة حقيقة ثابتة ، ذلك أنه كلما أفل نجم المسرحية فى بقعة ، نبتت فى غيرها من البقاع .

والمفروض أن المسرح الهندى قد نشأ بين الآلهة . وقد أشرف « براهما » نفسه ، روح العالم ، على اخراج أول عرض مسرحى . ويبدو فى استقراء أقدم الكتب المقدسة ، أن الآلهة قاتلت الشياطين وهزمتها فى السماوات ، فى زمن موغل فى القدم ، يسبق خلق العالم ، كان الخير والشر يعيشان فيه جنبا الى جنب . وعندما أقيم الاحتفال بانتصار الآلهة ، طلب براهما الى سائر الآلهة أن يتلهوا باعادة تمثيل المعارك التى خاضوها . وفى غضون هذا العرض ، استاء الشياطين من ذكرى هذه المعارك ، فملأوا الجو بشخوصهم غير المرئية حتى يعوقوا استمرار التمثيل . ونشبت المعركة مرة أخرى ، معركة حقيقية ، اندحر فيها الشياطين من جديد ، وكانت هزيمتهم هذه المرة بفعل سارية علم كانت فى متناول أيدى الآلهة . وعندئذ أوضح براهما أن مثل هذه العروض انما أقيمت لتلهية الجميع على السواء ، الشيء الذى هدأت له نفوس الشياطين ، فتعهدوا أن يكونوا مسالمين . ومع ذلك فقد استقر العزم ، لحماية المسرح فى المستقبل ، على أن يقام سرادق مقدس لوقاية الممثلين ، وتحددت الساحة بوساطة سارية علم ، تضفى على الساحة سمة مقدسة . وقد استمر هذا التقليد الى حد ما فى القرى فى جميع ربوع آسيا . ومن الشائع فى الكثير من الجهات أن يكون للمنصة سقف ، فى حين يجلس جمهور النظارة على الأرض فى الهواء الطلق ، وبالقرب من المسرح يقوم عمود من الغاب فى نهايته علم ، ليعين البقعة التى سوف يجرى عليها العرض .

وبعد أن تم خلق العالم ، ورغب البشر فى محاكاة مسرح الآلهة المتع ، أفضى براهما بكل ما لديه من أسرار الفنون الدرامية ، من رقص ومسرحية ، بجميع أشكالها الى حكيم يدعى « بهاراتا » ، وشكلت كل هذه الأسرار مصنفا ضخما يسمى « بهاراتا ناتيا ساسترا » أى « قوانين بهاراتا فى الرقص والدراما » . وهذا المؤلف يماثل على وجه التقريب تقنين أرسطو للدراما الاغريقية ، الا أنه مع ذلك يفوقه استفاضة

واستيعابا . وبعد ان ظل « الساسترا » عده قرون ينتقل من جهة لأخرى على السنة الناس ، تم تدوينه آخر الأمر في حوالى القرن الرابع أو الخامس الميلادى . وأنا لنجد فى هذا المؤلف قوائم تضم أوفى التفاصيل في العرض المسرحي ، من الأزياء ، والمكياج ، الى حركات العنق ومقلة العين ، ومن المواقف والخطة الدرامية ، والمشاهد الممنوعة (فالأكل والزنا والموت مشاهد غير لائقة فى التمثيل المسرحى) ، الى مختلف أوضاع الجسم وهيئاته الراقصة (ومنها وضع بهلوانى بارع يقتضى من الراقصة التى تؤديه أن تضع راسها بين ساقيها ، ووجهها مرتفع الى أعلى) . وقد حدد بالكتاب كل الألوان الحرفية المسرحية ، مع جميع الشروح والتعليقات . ولم يزود أى مسرح فى العالم القديم بمثل ما زود به المسرح الهندى من تقنين جامع شامل يضمه مؤلف واحد .

ولقد نشأ الرقص مع « سيفا » Siva خالق العالم ، وهادمه ، وثانى اله (مع براهما وفيشنو) فى ثلاثى الآلهة الهندوسية . ولسيفا، مثل ما لسائر الآلهة فى الديانة الهندوسية ، كثير من المظاهر والخصائص ، بيد أن من بين أهم الهيئات التى يتخذها ، هيئة « ملك الراقصين » أو « ناتاراجا » ، وهو لم يزل يعبد فى كثير من بقاع الهند على هذه الصورة . وفى الزمان الأول ، وقف سيفا ذات مرة بقدميه فوق أحد الشياطين ، وشرع يهز طبلة يد صغيرة (كالطبلة المسماة « تسوتسومى » والمستعملة فى اليابان ، ولو أنها قد اختفت من معظم بلاد آسيا) كان يمسكها فى احدى يديه الأربع . وانبثق من هذه الحركة أول ايقاع عرفه العالم . وحين شرع الاله يحرك جسده على نسق هذا الايقاع ، بدأ العالم يتخذ شكله المعروف . وفى أثناء هذا العمل الخلاق ، ظهرت النار فى راحة يد أخرى من أيديه الأربع ، وواصل رقصه حتى تم خلق عاله ، وتزود هذا العالم فى الوقت نفسه بوسائل فنائه .

هذه القصة أكثر من مجرد أسطورة فى اعتقاد الهندوس . فالهنود الأتقياء يعتبرونها دستورا أو مذهبا ، ويعتقدون أنه فى كل مرة تغرب فيها الشمس ، على قمة جبل هملايا ، المسماة « كيلاسا » ، يعيد « سيفا » أداء هذه الرقصة ليشهدها المؤمنون . وعندما تختفى الشمس ، تؤكد رقصته ، رقصة خلق العالم ، عودة ضوء المصباح الجديد . وقد شهد سيفا ، على حد قول بهاراتا ، على الاقل أحد العروض المسرحية التى أمر براهما باقامتها ، ووجد أنه ينقصه عنصر الرقص ، وأصدر أمره الى الملائكة بدعم هذا العنصر ، ومن ذلك الحين اتصل الرقص بالدراما اتصالا وثيقا لا تنفصم عراه . ونتج عن ذلك أنه

لم تظهر فى اللغة السنسكريتية ، أو فى اللغة الهندية الحديثة كلمات تعبر عن « الرقص » خلاف الكلمات التى تعبر عن « الدراما » ، باعتبارهما عنصرين متميزين ومنفصلين ، أحدهما عن الآخر . ولم تزل الدراما ، بالصورة التى نعرفها فى الغرب مستقلة عن الرقص ، تعتبر حتى اليوم ، فى الكثير من أنحاء آسيا ، لونا من ألوان الجمال ، غير مألوف ، ومحيرا للأفهام .

وثمة عاملان آخران ، بعيدان عن عالم الآلهة النائية ، والمصادر الأسطورية الموغلة فى القدم ، عاملان محسوسان ، قد بدآ منذ بضعة آلاف من السنين يتحكمان فى بنيان وموضوعات الفنون الدرامية :هما الملحمتان العظيمتان : الرامايانا والماهبهاراتا . ويبرز فى الغرب ملحمتان نظيرتان للملحمتين الهنديتين : الالياذة والأوديسة . والرامايانا والماهبهاراتا ، مثلهما مثل الالياذة والأوديسة ، قصص مغامرات جوالة طويلة ، تتناول الآلهة والبشر ، والأبطال العظام ، والحيوانات العجيبة صانعة المعجزات ، وتزخر بالحكم والأقوال المأثورة التى تفرق بين السلوك النبيل الفاضل والسلوك الدنىء.

والرامايانا ، باختصار ، تحكى قصة « راما » ، وهو ملك وبطل على خلق متين . أما زوجته سيتا Sita ، وهى امرأة حسناء ، طاهرة الذيل ، فقد اختطفت بينما كانت تطارد غزالا ذهبى اللون فى قلب الغابة ، خطفها ملك « لانكا » الشيطان الرجيم (ولانكا هى سيلان ،كما يسميها الغرب) . ويجمع راما جيشا من القرود يقوده « هانومان » القرد الأبيض . وبعد كفاح مرير وأهوال اتصلت عشر سنين ، يصل الى لانكا ويسترد زوجته . هذا بالطبع أحد الموضوعات العديدة التى تتضمنها الرامايانا (ولعلها أشهر موضوعاتها) .وثمة قصص أخرى تجرى أحداثها مع اخوة راما ، وأمه ، وبين الأخوة القرود وأعدائهم ، وبين رافانا وأخته الغولة .

أما الماهبهاراتا ، وهى قصيدة أطول وأشد تعقيدا من الرامايانا ، وتبلغ ثمانية أضعاف مجموع ملحمتى الالياذة والأوديسة ، فانها تحكى فى أساسها قصة الأخوة « باندافا » الخمسة ، الذين يناوئون أولاد عمومتهم ، الاخوة « كورافا » الخمسة ، والكفاح المتقلب الذى دار بين الطرفين فى سبيل السيطرة على البلاد . ويلعب « آرجونا » الذى يوصف بأنه أجمل وأكمل رجال الدنيا قاطبة دورا هاما ، ولو أنه طارىء ودخيل ، فى الملحمة . وقد اشتهرت أحاديثه الشعرية المؤثرة مع الاله « كريشنا » حول العدالة فى شن الحروب ، واعتبرت كتابا مستقلا ، أطلق عليه اسم « بهاجافاتاچيتا » أى « ترنيمة المتعبد » .

وهناك تراجم موجزة لكل من الرامايانا الماهبهاراتا ، فى نشرات عديدة . ولا غنى للطالب عن الالمام بمحتوياتهما ، اذا كان يطمح فى أن يتبع خطوط الرقص والدراما فى الهند أو فى معظم بلاد شرق آسيا. هاتان الملحمتان تشكلان مادتين للمطالعة النافعة الدسمة ، اذ تحتويان على قصص جيدة مفعمة بالأحداث الهامة المسلية،ولكنهما تكشفان أيضا عن مضمون عقلية الشعوب التى خلقت وخلدت هـــذه الأســـاطير . والرامايانا والماهبهاراتا ، أكثر من مجرد أعمال أدبية ، فهما ترويان ، دون قصد غالبا ، الأسس الحقيقية التى نشأت عليها الهند ، وتفسران أصولها ، وتسجلان تاريخها القديم ، بل وتعرضـــان شرحا لذكريات الجنس البشرى فى فجر التاريخ . أما من الوجهة الاجتماعية ، فان الرامايانا تصف على الأرجح سيادة الجنس الآرى على الهنـــد ، الأمر الذى يفترض حدوثه فى حوالى عام ٥٠٠٠ قبل الميـــلاد . ذلك أن انتصارات راما على الشياطين والقرود تمثل غزو القوقازيين القادمين من الشمال لبلاد الهند ، وتغلبهم على سكان البلاد الأصـــليين الذين اندمجوا مع الغزاة فيما بعد . أما الماهبهاراتا فانها قصـــة الأحداث والمؤامرات التى جرت فى أقدم الأسر الحاكمة للهند حين كانت هـــذه الأسر تزاول عبادة الكواكب . وليس فى العالم ما يفوق هاتين الملحمتين فى مضمار الثقافة والدين والأدب والاجتماع ، وعلى الأخص فى الدراما والرقص .

ويرجع تاريخ الفقرات الأولى المدونة من هاتين الملحمتـــين الى حوالى ألف وخمسمائة عام مضت ، بيد أنها كانت تنشد وتمثل وتغنى قبل هذا التاريخ بما لا يقل عن ألف عام ، ولم تزل راسخة فى قلوب الشعب . ويستطيع الانسان اليوم ، فى أية مدينـــة أو قرية ، أن يستدعى قصاصا محترفا ، ويمنحه بضع روبيات ، فيشرع هذا فى سرد قصته ، مبتدئا من أى موضع فى الملحمة يطلب اليه البـــدء منه ، ويواصل روايته من الذاكرة ، وهو يترنم ويمثل بالايمـــاء حتى يطلب اليه أن يتوقف . ولقد أتاحت الرامايانا ، والماهبهاراتا ، عبر الأجيـــال والقرون ، سيلا لا ينضب من الأحـــداث والنوادر والمواقف الروائية المناسبة لأشكال درامية وراقصة لا تقع تحت حصر . وفى بعض بقاع البنغال ، فرق خاصة يطلق عليها اسم جاترا ، أو ياترا (وتشبه من بعض الوجوه فرق المهرجين الجوالين التى كنا نعرفها فيما مضى) تقوم بتمثيل هذه القصص نفسها دواما ، وفى تتـــابع لا ينتهى . والدراما الشعبية الشمالية العظيمة المسماة « رام ليـــلا » Ram Lila التى تعرض سنويا فى مدينة دلهى عاصمة الهند ، تمثل مقتطفـــات من

الرامايانا ، وتصورها برسوم ضخمة تجرى على ورق ملون ، مثـــل الأطواف التى تعرض فى آخر أيام الكرنفال . أما الربرتوار الـــكامل لقالب الدراما والرقص فى جنوب الهند ، المعروف باسم « كاثاكالى »، والذى يقضى فيه المؤدون طوال يومهم يصبغون وجوههم تبعا لأنمــاط وأقنعة غريبة ، ويرقصون طوال الليل ، وقلما يتوقفون لينالوا شيئــا من الراحة ، فانه يستمد موضوعاته بالمثل من هذين المنبعين .

واليوم حين يقدم الشاعر ڤالاثول الذى انقذ الفن ، منذ بضـــــع سنوات ، من مصير يدانى الهلاك ، والذى دعم مدرســة « كاثاكالى » الوحيدة الباقية فى الهند ، على كتابة شىء جديد ، فانه يعتمــد على شخصيات ومشاهد مستمدة من نفس هذه الكتب الدينية . وقد جرى العرف على أنه مهما كانت غرابة الرواية أو التأويل الجديد لحادثرة القصة القديمة ، فانه يجب ايراد هذه الرواية أو التأويل الجديد فى حدود القالب الكلاسى . ولا تستطيع أية فرقة مسرحيــة ، بل ولا أى قصــــاص ، عــلى ما أعتقــد ، أن تؤدى أداء كاملا أية ملحمـــــة من الملحمتين ــ فقد اتسع المجال فى كل منهما ، والتصقت النصـــــوص الحديثة بالتعديلات والاضافات التى أجراها الزمن والتــــاريخ فى النصوص الأصلية . ففى مدرسة كاثاكالى ، التى أسســـها ڤالاثول ، يستطيع المؤدون ، اذا أخطرتهم مقدما بغرضك ، أن يعرضوا عليك كل برامجهم فى ملحمتى الرامايانا والماهبهاراتا التى تضم كل ما تبقى الى اليوم من الربوتوار الكامل القديم ، ويقدموا لك كل ليلة ولمدة شـــهر تمثيلا مختلفا عن سابقه .

وللرامايانا والماهبهاراتا ، فى مفهوم الوندى الحديث ، معنى أعمق وأقوى من مدلول كلمتى « الشعر الملحمى » ، حتى فى ســــياقهما التاريخى والاتنولوجى (المتعلق بالسلالات البشرية) . وللملحمتـــين بالطبع ، ذلك الطابع الرومانسى الذى يميز الالياذة والأوديسة ، ولكنهما تأمران فوق ذلك بالتحلى بصفتى الوفاء والاخلاص ، اللذين يأمر بهما الانجيل مثلا فى الغرب . وانهما لتحويان مغزى دينيا عميقا . فالناس يعبدون راما أو آراجونا أو كريشنا على أنهم آلهة أكثر منهم آدميين أو شخصيات أسطورية تحولت الى شخصيات درامية . و « راما » هى الكلمة التى يتمنى الهنود أن تنطق بها شفاههم فى لحظات المـــوت (وكانت هى آخر كلمة نطق بها غاندى قبل أن يســلم الروح) . أما الأطفال فيطلق عليهم أسماء « سيتا » ، و « لاكسمان » ،و«بهاراتا» ، وكذا أسماء بعض شخصيات الملحمتين ، بأمل أن يشب هؤلاء الأطفال على الفضائل التى يتحلى بها أصحاب هذه الأسماء . وتستخدم هــذه

الأسماء أيضا كدعامة دينية ، ويقال ان أى انسان يحمل اسما من أسماء الآلهة ، سوف يتمتع بحماية وطمأنينة أكثر من أى انسان آخر يحمل اسما عاديا من أسماء البشر ، مثل الكاثوليكى الذى يتسمى عادةباسم احد القديسين .

وثمة مشاعر عاطفية تختلج حتى اليوم فى نفوس الناس نحو الرامايانا والماهبهاراتا . من ذلك أن أحد العروض المسرحية التىجرت أخيرا فى موضوعات الرامايانا قد انتهى أمره الى قضية مثيرة تناولتها المحاكم . وحدث بالقرب من مدينة مدراس فى جنوب الهند أن كتب شخص يدعى « م . ر . رادا » مسرحية جديدة أعلن عنها بعنوان « الرامايانا » ، وقدم فيها عددا من الأبطال التقليديين فى الملحمة ، عرضهم فى صورة غير مشرفة ، وأدخل فى الأداء قدرا كبيرا من التهريج الجنسى . ولقد جذبت هذه الصور الجديدة المحورة من الموضوع القديم عددا هائلا من المشاهدين الذين أقبلوا عليها اما من باب الفضول واما بسبب الفضيحة التى ولدها العرض الأول .

وعلى الرغم من ارتفاع حصيلة شباك التذاكر ، فان المسرحية قد جرحت مشاعر عدد كبير من الناس الذين تجمهروا خارج المسرح وتظاهروا ضد العروض التالية . وقبل أن يستطيع رجال الشرطة أن يسيطروا على الموقف ، وقع شغب بين جمهور المتمسكين بتعاليم دينهم وبين الأشخاص الاقل منهم تدينا . واصطدم أولئك الذين اشتروا تذاكر المسرح رغبة فى رؤية العرض بسواهم ممن كانوا يعارضون فى مشاهدة المسرحية . وقبض على العشرات من الناس ، ومنهم بعض الشخصيات المهمة من أهل المدينة ، واتهموا بالتجمهر غير المشروع واحداث الشغب وحمل الأسلحة الفتاكة ، وما شابه ذلك من التهم . وفى حين دارت المناقشة القانونية المؤيدة والمعارضة فى هذا الموضوع ، كان الجمهور قد أدرك موضع الخطأ فى عرض هذه المسرحية . ذلك أن الحط من قدر الرامايانا ، حتى ولو جرى به قلم كاتب مسرحى حصل على ترخيص قانونى بمؤلفه ، يمثل اهانة كبيرة ، لاتقل عن الجرائم المختلفة التىترتكب فى هذا المجال .

وعلى الرغم من الحساسية التى تحيط بموضوع ملحمتى الرامايانا والماهبهاراتا ، فانهما تتيحان مع ذلك مجالا لبعض الجدل الذى يتسم بالطابع الأكاديمى . ففى مدينة مدراس ، عاصمة الهند الثقافية ،تنشر الصحف كل يوم عددا من المحاضرات والخطب فى موضوعهما . وكثيرا ما يسمع الانسان ، فى بعض الحفلات الاجتماعية ، هنودا متعلمين يناقشون معانى مختلف فقرات الملحمتين ، أو يتعقلون بأسلوب عصرى

ما فيهما من أحداث تحتمل الاختلاف في وجهات النظر . بل قد يثور بعض النقد المهذب الذى يتناول ما فى الشعر من حكمة . وكثيرا ما قيل ان « رافانا » ، ولو أنه شيطان ، الا أنه تصرف بمنتهى الأمانة ، فلم يستحل لنفسه أى مأرب في سيتا بعد أن اختطفها وهرب بها الى قصره .. وقد انتقد « راما » لأنه كان الها مهملا لدرجة أن يفقد زوجته ، ثم يعرضها للعار الذى تثيره محاكمة تشبه المحاكمة الالهية ، الهدف منها اثبات عفتها وطهارتها بعد فترة انفصالهما الطويلة . وقد طبقت الحكم التى تتضمنها هاتان الملحمتان من آلاف السنين ، ولم يزل الشىء الكثير منها ذا أثر فعال فى بقاع شاسعة من الهند ، بيد أن الزمن وحده هو الكفيل بدراستها وتفحصها بدقة وامعان . من ذلك مثلا أن « راما » يبكى حينما نفى ظلما بايعاز من احدى زوجات أبيه . والشىء الوحيد الذى يمنعه من العصيان ، ويقمع رغبته الجامحة فى التدمير وايقاع القصاص بمملكة أبيه ، هو خشيته من السنة الناس (وفى اللغة السنسكريتية كلمة تعبر عن هذه الفكرة ، وهى : لوكافادا بهايينا) . ومعناها تقريبا : « ماذا يقول الناس اذا عصيت أمر والدى ؟ » .

وفى حين أن هذه الفكرة بسيطة ، يسهل فهمها حتى فى القرن العشرين ، الا أنها تمثل مع ذلك ، بصورة ما ، باعثا قبيحا لا نرتضيه ، من البواعث التى تعمل فى نفس بطل من أبطال العصر الحديث . وان الوسيلة المسرحية التى تتمثل فى استخدام ضغط المجتمع ، والقواعد الأخلاقية التعسفية كعامل قاطع ، يبت فى الأحداث ، هذه الوسيلة لا يمكن أن تستمر ، فى الدراما على الأقل ، مع التغييرات الشاسعة التى أجراها التاريخ فى حياتنا . بل انا لنجد ، حتى فى اليابان ، فى مسرح العرائس ، أو فى مسرح كابوكى (١) Kabuki « شيكا ماتسو مونزيمون » (وهذا مثل آخر نجد فيه الخوف من حقد المجتمع يحمل الانسان قسرا على التسليم بالشر) ، نجد البطل دائما ضعيفا ، وحركاته واهنة مهلهلة . ولعل أغرب التفسيرات الحديثة التى قدمت لكلا الملحمتين ، ذلك التفسير المبتكر الذى قال به غاندى ، وفحواه أن « البهاجافاتاجيتا » قد جرت فى ذهن « آرجونا » ، وأن كريشنا حرضه على القتال ، وانما فى داخل نفسه فقط ، وليس فى الواقع ، فى ميدان الوغى . هذا الدافع الذى تتزود به الدراما بفعل المسائل التى تنبثق

---

(١) نمط شعبى من انماط المسرح اليابانى : «كا» أى اغنية ـ «بو» : رقص ـ «كى» مهارة ـ وكان هذا النمط منتشرا فى اليابان فى القرن السادس عشر حتى الثامن عشر .

(المترجم) .

من هذه الأخلاق المتقلبة ، وبفعل الدراسات النقدية التي تنصب على المبادىء التي يقرها العرف ، يمكن تشبيهه « بالمنبه الادراكي » الـــذي زود به « أبسن » الغرب في مسرحياته .

ولم تزل الرامايانا والماهبهاراتا تسيطران سيطرة راسخة على « الهند العظمى » كلها ، وعلى الأخص في مسرحياتها الراقصة . أما من الجهة الثقافية ، فان هاتين الملحمتين تخصان في الوقت الحاضر قسما كبيرا من قارة آسيا ، مثلهما في ذلك مثل « هوميروس » الذي تعرفه جميع بلاد أوروبا وأمريكا بقدر ما تعرفه اليونان ، على وجه التقريب . وانك لتستطيع أن تسمع اليوم ، في كل أنحاء جنوب شرق آسيا ، رواية هذه القصص والأحداث نفسها ، وأن ترى الأحداث الرئيسية ترقص في كل مكان . ففي اندونيسيا ، يطلق على الماهبهاراتا اسم براتا يودها (معركة بهارات ، أي الهنـــد) ، وفي كامبوديا ، ينطق الناس لفظة الرامايانا بطريقة غير واضحة ، ومع ذلك فان القصص والشخصيات هي نفسها ، لم يحدث بها تغيير يذكر . وفي بورما ، لم تزل الفرقة الوحيدة الباقية التي تتشكل من راقصين مقنعين ، تعرض أحداثا من الرامايانا . وفي تايلاند ، يطلق جمهور النظارة المتحمسين اسم « بوذا » على «راما» حين يأتي فيرقص على حلبة العرض ، وعلى رأسه التاج الذهبي المرتفع ، وينادون على « راڤانا » بالعملاق ، أو الشيطان ، ومع ذلك فالموضوع هو موضوع الرامايانا . وفي لاوس ، ينقلب «راڤانا» فيصبح البطل ، ويغدو « راما » شخصية ثانوية ، ولا يسترد زوجته « سيتا » الا في ختـــام المسرحية فقط ، بل ان « سيتا » تعود في هذه اللحظة الى بيتها ، على مضض ، وهي تبكي . وسوف تشهد في سيلان ، موطن « راڤانا » ، حسب رواية « الرامايانا » ، خلال حفلة تقام لطرد الأرواح الشريرة ، فاصلا تمثيليا شعبيا بعنوان « قتل راما » . ويبدو هنا أن راما ، حين وصل أخيرا الى سيلان ، في ختام رحلته التي قام بها في أثر زوجته المخطوفة ، وجد مشقة كبيرة في فهم لغة أهل سيلان . وثمة بائع يسخر منه ، ثم يعتقد انه قد سرق بعض الثياب ، فيضربه ضربا موجعا حتى يموت . ولكن البائع يندم آخر الأمر على فعلته فيحاول أن يعيد راما الى الحياة ، ويصرخ بأسلوب هزلي مناديا الميت ، قائلا له : « هيا . انهض ، لقد جاءت زوجة أبيك » : ــ ولكن محاولته هذه تفشل في احياء الرجل الميت . واخيرا ترق قلوب الآلهة ، ويصحو راما . وفي اندونيسيا ، وهي اكبر قطر اسلامي في العالم ، لم تزل هذه القصائد الشعرية حية ، وانما بصورة متناقضة غريبة ، فيها سخرية من الديانة الأحدث عهدا . وفي جاوة ، في بلاط سلطان « جوجاكارتا » ، أو في بلاط حاكم أقل منه شأنا وهو سوسونان ، في « صولو » يؤدي راقصو

القصر بحركات بطيئة وطيدة ، وفقا لعزف فرق مرسيقية كبيرة تستخدم آلات رقراقة تشبه النواقيس ، ويمثلون على هذا المنوال مشاهد الغزل بين آرجونا وسيمبودرو ، فى ملحمة ماهبهاراتا ، مثلا ، كما كان يفعل أسلافهم لألف سنة مضت ، أو مشاهد المعارك بين أسرتى أولاد الأعمام باندافا ، وكورافا .

ومما يدل على مدى تأثير الرامايانا ، بصفة خاصة ، فى الفنون المسرحية ، فى جنوبى شرق آسيا ، أن اللفظة الدارجة التى تعبر عن الرقص فى بعض نواحى الملايو ، ومعظم أجزاء تايلاند ، وكامبوديا ، ولاوس ، مشتقة من اسم « راما » نفسه ، وينطق بها بصور منوعة مثل: روم ، ولام ، ورام ، حسب درجة السهولة فى نطق لغات البلاد المعنية. بل انا لنجد بعض أصداء الرامايانا فى بعض الأوبرات الصينية . وفى غضون جولة فى الهند قامت بها الجمعية الثقافية لجمهورية الصين الشعبية ، عرضت الجمعية مشهدا معينا من احدى المسرحيات الكلاسية نال استحسان الجمهور الهندى ، ويتلخص فى أن قائدا من خيرة القواد قام بتعبئة جيش من القرود ليقاتل فى صفوف العدالة . ولا ريب أن هذا المشهد من مخلفات الرامايانا .

***

وفى حين غذت الرامايانا والماهبهاراتا المطالب الدينية فى نفوس الهند وأشبعت ميولهم الفطرية نحو الفنون الشعبية (الفولكلور) والمسرح ، كما زودت هيئاتهم الثقافية فيما وراء البحار بالالهام والقوالب الفنية ، نمت فى الهند نفسها مجموعة مستقلة نسبيا من القصص الدرامية . ففى غضون حقبة معينة ، تمتد على وجه التقريب من القرن الثالث الميلادى حتى القرن الثامن ، ازدهرت فى الهند أولى القصص الدرامية بالمعنى الذى نفهمه فى الغرب من لفظة « دراما » ، وتعرف هذه الحقبة على وجه العموم ، بالعصر الذهبى للدراما السنسكريتية . وأشهر كتاب المسرح الكثيرين الذين لمعوا فى ذلك الحين هم : «كاليداسا» ، و «بهاسا» و « سودراكا » . وثمة بعض المسرحيات التى ألفوها ، مثل «ساكونتالا» و « لعبة عربة النقل الصغيرة » وغيرها ، ذاعت فى الغرب ترجمتها . وقد استعار أغلبية الكتاب الدراميين السنسكريتيين موضوعات قصصهم فى معظم أجزائها على الأقل ، من الرامايانا والماهبهاراتا . وفى حين يسيطر على قصصهم الطابع الدنيوى ، فان هذه القصص تحتفظ مع ذلك فى شيء كثير من العناية والاهتمام ، بطابع دينى وأخلاقى مأخوذ من النصوص القديمة .

ومن أمثلة ذلك مسرحية « ساكونتالا » ، وقد اقتبس المؤلف

« كاليداسا » موضوعها من القسم الأول من الماهبهاراتا ، وراح يروى خـــلال سبعة فصول استطرادية قصـــة حب « ساكونتالا » للملك «دوسانتا» . والقصه اجمالا ، وبصرف النظر عن شاعريتها ،قصة بسيطة. فدوسانتا يصيـــد في الغابة مع حاشيته، فيطارد وعلا ويطلق عليـه سهما فيرديه . ويمر به رجل من الأبرار الصالحين فيلومه على قسوته حيال الكائنات الحية . ويلتمس منـه الملك الصـفح والغفران . وفى النهاية يغفر له الرجل الصالح جريرته ، ويمنحه بركته . ويقع نظـر الملك صدفه على ساكونتالا ، فيغدو لفوره أسـير هواها . وتبادله ســاكونتالا الحب في تواضع واحتشـام . ويتزوج الاثنان . ويعطى دوسانتا ساكونتالا خاتم الزفاف ، ويعدها بأن تلحق به عاجلا فى عاصمة ملكه . ولما كانت ســاكونتالا قد ابتليت بلعنة عجيبة ، فان الملك ينسى هذه الواقعة نسـيانا تاما . وأبدع مشـهد فى المسرحية هو ذاك الذى يمثل خروج ساكونتالا الوفية من دار ذويها . وتمتزج فى هذا المشـهد امارات حزنها لهجرها كل عزيز لديها ، بفكرة اجتماعها المنتظر بزوجها ويتخلل كل هـذا بعض الكلمات التى تعبر عن نصـائح غالية (وتماثل بعض الشيء حديث بولونيوس مـع لائرتيس) يسديها اليها والدها ، في خصوص الفضائل والآداب التى يجب على الزوجة أن تتحلى بها . وتصل ساكونتالا الى العاصمة ، بيد أن الملك لا يعرفها ولا يتذكر شيئا عن موضوع زواجهما . وكانت ساكونتالا فى هذه الأثناء قد فقدت خاتم زفافها ؛ وبذلك ضـاع آخر أثر يثبت دعواها . وبعـد فترة قصيرة ، تضع ساكونتالا طفلا ، ويظهر خاتمها الذى عثر عليه صياد استخرجه من بطن ســمكة صادها ، وتعـود الى الملك ذاكرته بفضل الآلهة التى تحركت فيها عوامل الرحمة والشفقة بسبب المأزق الذى وقعت فيـه ساكونتالا ، ويجتمع شمل الزوجين وطفلهما فى سعادة شاملة .

وربما أمكن القاء بعض الأضواء على الفارق بين الأديب الهندى والأديب الغربى فى طريقة كل منهما فى تناوله للدراما ، اذا رجعنا الى ما كتبه الدكتور ف . راجاڤان ، العلامة الثقة فى اللغة السنسكريتية ، اذ يتحدث عن مسرحية « ســاكونتالا » لكاليداســا فيصفها بأنها تقـدم « المثل الأعلى للحب من أول نظرة ، وقد تطهر بحرارة الفراق ، وتسامى بفرحة الذرية » . ومع أن الشخص الأجنبى يتأثر بالمثل بهذه الدراما نفسها ، الا أن تفسيراته ، حين يشكلها على الأقل ، تختلف عن تفسيرات الهندى .

وثمة العديد من الاستثناءات القـاعدة سيادة الرامايانا والماهبهاراتا ، فهناك بعض الروائع من أعمال كتاب الدراما السنسكريتية ، فريدة تماما

في حبكتها ، وتقوم على أحداث واقعية عصرية أو متصلة بالتاريخ الحديث . ومن أمثلة ذلك مسرحية « حلم فاسافاداتا » أو « سفابنا فاسافاداتا » ، وهي أحسن مسرحيات «بهاسا» ، وتقع في ستة فصول وتحكى هذه المسرحية أن الوزير الأول عند الملك أودايانا ، يرغب لأغراض سياسية ، في أن يقيم حلفا ، عن طريق الزواج ، مع مملكة قوية مجاورة . ومن ثم فانه يبلغ الملك أن زوجته فاسافاداتا قد ماتت محترقة في حريق شب بالقصر . والحقيقة أنه قد أخفاها واحتجزها في حاشية الملكة الجديدة الصغيرة . وعلى الرغم من هذا الزواج الثانى ، فان الملك يجد عنده من الدلائل الكثيرة التى تحمله على الاعتقاد بأن فاسافاداتا لم تزل على قيد الحياة . ومن ذلك مشهد الحلم الذى اقتبس منه عنوان المسرحية . وتخف وطأة الأزمة التى كانت تجثم على المملكتين ، ويعلن الوزير الأول أن فاسافاداتا حية آمنة ، ومن ثم تعود الى العرش راضية مرضية .

أما مسرحية «لعبة العربة الصغيرة» من تأليف «سودراكا» الملك ، وكاتب المسرحيات ، وقد ذاع صيته بسبب مسرحياته لا بسبب سلطانه ، فانها مقتبسة من قصة شعبية كانت شائعة في ذاك الأوان ، وليس لحبكتها أى ارتباط مباشر بأية من الملحمتين العظيمتين ، وتحكى قصة «شاروداتا» ، وهو من البراهمة ، ومن أحب رجال المدينة الى قلوب الناس ، وقد وقع فريسة البؤس والفاقة بسبب أعمال البر والتقوى المفرطة التى كان يأتيها . ويقع شاروداتا في غرام راقصة جميلة . وتدور المسرحية حول الحوادث المتقلبة التى تتصل بحبهما . ولسبب ما يقتاد شاروداتا الى حبل المشنقة ، بيد أن التهمة التى وجهت اليه ينكشف كذبها في الوقت المناسب . وينسج الكاتب حبكة خلفية تدعم القصة الأصلية ، وتتشكل من قصة مؤامرة سياسية تدور في قلب المملكة حول المطامح التى تثور من أجل الاستيلاء على العرش ، ويدبرها صهر الملك الشرعى .

وكانت أعمال هذا العصر الذهبى على وجه التقريب باللغة السنسكريتية التى كانت في وقت ما لغة الحديث في الهند القديمة . ولم تزل الى اليوم ، لغة الكتب المقدسة وشعر الملاحم العظيمة . ومن الغريب أن اللغة السنسكريتية أصبحت في العهد الذى ظهر فيه كتاب الدراما الهنود الأول ، أشبه شيء بلغة العلماء ، ولغة مقدسة يحتفظ بها الأحبار . وقد فقدت صلتها بالشعب ، بالصورة نفسها التى أصبحت بها اليونانية واللاتينية في أوروبا من اللغات الميتة ، وحلت محلها لهجات أقل تعقيدا وصعوبة في التصريف . والواقع أن من أعظم الاصلاحات

التى قام بها بوذا استخدام اللغة العامية فى التعبير عن تعاليمه الدينية بدلا من اللغة السنسكريتية . وبسبب هذا التقارب اللغوى بين الشعب وأوليائه المقدسين ، نجحت الدراما ولا ريب فى البلاد التى تعتنق الديانة البوذية — على الأقل فى الفترة التى تنتهى بأن تصبح اللغة العامية ذاتها لغة قديمة قد انقضى زمانها — وذلك بدرجة أعظم من نجاحها فى الأراضى الهندية ، أو التى تعتنق العقائد الهندوسية .

وثمة ظاهرة تاريخية يؤسف لها ، تتمثل فى أن أعظم المسرحيات الهندية كانت ، بسبب غموض لغتها ، قصيرة العمر ، وكان لابد لها ، بسبب عدم مخاطبتها للطبقات الشعبية قليلة الثقافة ، أن تختفى من مسارح الهند ، وبقيت محبوسة فى نطاق الشائعات والأقاويل ، لا يعرفها الا المتصلون بالمهنة ، العارفون بأسرارها . ولعل «بهاسا» أكبر مثل للاهمال الذى حل بالدراما السنسكريتية . فحتى عام ١٩١٢ ، حين اكتشفت مخطوطاته الأولى ، لم يكن « بهاسا » الا اسما ، لا ذكر له الا فى بعض الوثائق ، وكان من اثر نقل الكاليداسا والسودراكا الى اللغات الأوروبية فى القرن التاسع عشر ، أن اشتهرت المسرحية الهندية القديمة (الكلاسية) بين الطبقات المثقفة فى الغرب . وقد كتب « جوتة » مديحا كثيرا فى مسرحية «ساكونتالا» ، بل لقد عرضت مسرحية «لعبة العربة الصغيرة» فى مدينة نائية جدا ، هى نيويورك . وكان لهذا الأمر بعض الانعكاسات فى الهند . وكلما ازدادت المقالات والرسائل فى هذا الموضوع فى الغرب ، ازداد ارتياد موضوع المسرحية الهندية واحياؤه فى موطنه الأصلى بفضل نشاط دوائر العلماء والفنانين بل والوطنيين .

***

وقد توقفت المسرحيات السنسكريتية القديمة حقبة طويلة ، فلم تقدم للشعب عروضا هامة ناجحة ، الى أن أعيد احياؤها أخيرا . بيد أن تأثيرها كقصص روائية ، وطاقات أخلاقية ، كان على الدوام قائما فى داخل المجتمع الهندى . ومهما حدث من حلول المسرحيات الشعبية محلها ، وتطور الأشكال الفنية الحديثة ، وتطاول الرقصات فى المسرح حتى طغت على الأفكار والموضوعات ، ومهما قاسته هذه المسرحيات السنسكريتية القديمة نفسها من تدهور ، فان لبها الداخلى الأساسى ، وجوهرها الجمالى ، قد ظل كل منهما وطيدا وعميقا فى عقول وأذواق الهنود . ولقد ظلت قوانين الفن المسرحى التى طبقها ونقحها كاليداسا ، على سبيل المثال ، عبر الأجيال ، ضربا من القانون الخفى غير المنظور ، الذى لم يطرأ عليه الا القليل من التعديل . ولم تنجب الهند أبدا مثل

هذا العدد من كتـــاب المسرحيـــة النوابغ الذين لمعوا فى تلك الفترة القصيرة ، ولم تستمر فى اخلاص على تقديرها لأعمالهم ، ومع ذلك فان القواعد الفنية التى أرسوها فى أعمالهم لم تتغير . وكما أننا فى الغرب نستطيع أن نتتبع ، فى وضوح معقول ، مسرحنا الحديث ، فنرجع به بالتدريج حتى نصل الى أصوله فى عهد الاغريق ، ونجد أن شكله العام ، وطابعه التراجيدى والكوميدى ، ومفهومه عن ضعف الانسان ، وقسوة الأقدار ، واهتمامه بابراز شخصية الفرد أكثر من اهتمـــــامه بقالبه الجامد ، بل وقسم كبير من أخلاقياته لم تزل كلها قائمـــة تطبق فى مسرحياتنا ، وتشيع فيها ، فاننا فى الهند ، نجد أن الرقص والدراما تعكس اليوم مجموعة المذاهب والمظاهر المتميزة القديمة .

واذا رجعنا القهقرى الى أقصى البداية ، لوجـدنا أن المبـــادىء الاسطاطيقية (الجمالية) الأصلية التى بسطها براهما ، وبهاراتا فى ذلك الرباط البديع الذى يجمع بين الاله والانسان ، قد بقيت حيـة الى اليوم . واذا كانت قد استمرت بدرجة ضئيلة فى بعض الحقول الفنية ، الا أنها قد استطاعت مع ذلك أن تخلد نفسها . وقـــد استدام البناء الأساسى الحقيقى للمسرح الهندى ، وجميع الفنون الأسيوية التى تأثرت به عدة آلاف من السنين ، رغم تقلبات الظروف والأحداث . كل هذا يثبت فى كثير من الوضوح ، فى نظر الدارس للعلوم المسرحية ، رقى وتهذيب الحرفة المسرحية الهندية القديمة ، ويثبت ، على العكس من ذلك ، وفى صورة مؤلمة ، تدهورها فى الأزمنة الأخيرة .

أما القوالب التى تشكلت وتطورت على مستوى الدراما السنسكريتية (وهذه قد نهضت بدورها ، بطبيعة الحال ، على قواعد فنية أكثر قدما منها ، ولا أثر لها فى الوقت الحاضر) ، فانها لم تزل حية فعـــالة . وثمة بعض المبادىء الدرامية الـكبيرة المنبثقة من هذا الماضى الهندى ، تشكل اليوم الطابع المميز لـكل الدراما الأسيوية ، وتقيم فرقا شاسعا بينها وبين غيرها من الأشكال الدرامية الأخرى فى سائر أنحاء العالم . ونقول ، بصورة أعم وأشمل ، ان العناصر الجذرية الثـــلاثة التى تميز الدراما الأسيوية هى باختصار : الشعر ، والموســـيقى ، والرقص . ويتجلى كل من هذه العناصر فى مزج متوازن ، ولـكل عنصر منها ، فى داخل هذا المزيج ، صفات مجاورة لغيرها ، وصفات منضمة الى غيرها من الصفات ، وتثير كل منها بعض المصاعب التى تعترض المشاهد . بيد أن ارتباط هذه العناصر بالدراما ارتباطا معقدا لا سبيل الى تحليله وجلائه ، يشكل المقدمة المنطقيـــة التى نتوصل منها الى تفهم المسرح الأسيوى . ومن هذه النقطة ، يجدر بنا أن نبنى القاعـدة التى ننهض

عليها لكى نشرف على المنظر العام الشامل الذى يبدو فيه هذا المسرح ، ومن غير هذا الارتباط لا يتأتى لنا أن نتقدم فى أية محاولة نقوم بها فى سبيل تفهم المسرح الأسيوى .

وربما كان الشعر هو العنصر الرئيسى بين عناصر المسرحية الثلاثة . فالقصيدة الشعرية المبنية على الألفاظ ، لها الأولوية الفنيـــة على كل الأفعال المسرحية والقصص الدرامية . ومشكلة اخراج الدراما هى ، بدأة ذى بدء ، مشكلة تمثيـل القصيدة الشعرية ، وهـــذه القصـيدة تتدرج من مجرد عرض أشعار ملحمية ، الى فقرات يتلاعب فيها المؤلف ، أطول وقت يستطيعه ، بمتتابعات من الـكلمات الرنانة ، والمعانى المزدوجة وضروب البيان والبديع والـكتابة ، والوقفات المفاجئة ، بل والتوريات . وفى تايلاند ، على سبيل المثال ، يقطـــع ممثلو « ليـكاى » Likay ــ وهى الصورة الشعبية للدراما ــ سياق التمثيل ، حسب مشيئتهم ، ويرتجلون أبياتا من الشعر المقفى . وهناك بعض التمثيليات اليابانيـــة « كابوكى » فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، تقـــارب حدود اللامعقول بسبب ما تتسم به حيلها الشـــعرية من جنون عارم .

ثم أن الشعر ، لـكونه صورة أدبية ، لا وسيطا يعكس جوانب من الحياة الواقعيـــــة فى المسرح ، يؤدى فى بعض الظروف الى اهمال الوحدات الدرامية . وقلما يتقيد الكاتب المسرحى الأسـيوى بحدود الزمان والمكان حين يجد فى متناوله لغة كافيـة زاخرة بضروب المجـاز والتشبيه يقيم بها مشاهده ويبسط مناظره الخلفية . ونتيجة لذلك ، فان هذه المسرحيات كثيرا ما تبدو هائمة لا شكل لها ولا قيد يحدها . وتتولى المشاهد فى تتابع تحكمى ، دون عائق ، وينقل الشعر المتفرج فى سهولة ويسر ، وفى لحظـــة واحدة ، من مكان الى آخر . ومع أن هذه الحال ليست غريبة على المسرحيات الشكسبيرية والاليزابيثية ، الا أن الافراط فى هذه الحرية الشـــعرية غير المقيدة ، فى الكثير من أجزاء القارة الأسيوية ، يثير دهشتنا .

وأن الرغبة فى عرض مسرحية ممتلئة بالحركة والأحداث ، شاعرية أكثر منها منطقية ، تتطلب من المشاهد الأجنبى قدرا من الصبر ، ليس فقط بسبب الصـــعوبات اللغوية ، وانما أيضا لأن الشعر لا يتطلب أية حركة مسرحيـــة . فالشعر يؤخر السرعة الطبيعية للفعـل المسرحى ، ويفرض على الممثل وقتا اضافيا ، حتى يتخذ وضعة معينة ، ويبسط ايماءة ، ويطيل حركة ، ويملأ الفراغ بعمل ما . وفى هذا الفراغ الذى يحدث على خشبة المسرح ، ينبثق المغزى الفنى للمشهد . وفى الامكان عرض كل شىء فى العالم بصورة رمزية ، وخلق أكمل المشاعر التى تحف

بعبارة من العبارات . ويتيح الشعر للممثل وسيلة يستطيع بها أن يملأ حركته ، ويستثير فى نفس المشاهد سلسلة من الانفعالات التى تبسط وتغير طبيعة التأثيرات التى تنبثق من التمثيل الخالص . وفى هذا يستقر جوهر الدراما ، فى عرف الأسيوى ، لا فى مجرد سرد القصة . أما المسرحيات الأسيوية التى يمكن تطويرها حتى تتواءم مع المسرح الغربى ، فهى نادرة لسوء الحظ . وهناك ملخصات بالانجليزية للكثير من المسرحيات الأسيوية ، تكاد تكون تافهة ، عديمة النفع ، فى حين إن هذه المسرحيات كثيرا ماتكون رائعة فى صورتها الشاعرية الأصلية .

وتتطلب المسرحيات الأسيوية ، بسبب هذا العبء الثقيل من الأشعار ، وسيلة خاصة فى التنفيذ : تلك هى الراوى ، أو المؤدون الدخلاء من غير الممثلين ، الذين يقومون بالغناء أو القاء الفقرات الشعرية البحتة . وهذه الوسيلة هى الى حد ما امتداد طبيعى للماضى . فالدراما فى جميع أنحاء آسيا ، قد نبعت ، من الوجهة التكنيكية ، من مجرد انشاد نصوص الكتب المقدسة ، وتلاوة الأشعار الملحمية . وبدأ الرواة بعد ذلك بالتدريج يضيفون الى ادائهم بعض الاشارات والحركات ، وطفقوا يمثلون بالايماء والحركة مايقولونه أو يترنمون به . ثم ازداد تغلغل الواقعية فى الأداء كلما تناول الممثلون الراقصون ، من غير الرواة ، أداء الحوار ، بأساليبهم المناسبة . ومع ذلك استمر دور المنشد فى العرض .

ويطلق على المنشد فى الدراما السنسكريتية اسم « سوتراداهارا » Sutradahara ، أى « ماسك الخيط » ، وهو الذى يمسك فى الواقع خيوط القصة كلها ، ويعد المشهد ، ويقدم المعلومات التى تشكل خلفية الدراما ، والتى لا يتيسر للشخصيات التى تتضمنها الحبكة المسرحية أن تنقلها الى النظارة من خلال الحركة المسرحية ، ويجهر بالأفكار التى تراود عقول هذه الشخصيات ، ويفسر الأجواء والأحوال ، ويحتفظ لنفسه ، فى أدائه ، بالأقسام الدسمة من الأشعار الايضاحية ، ويترك ما خلا ذلك من الأحاديث للمؤدين الأصليين . وفى مسرح «كابوكى» يقوم فى الكثير من الأحيان ، مغن جانبى ، يشبه السوتراداهارا ، بانشاد القصة والترنم بها ، بمصاحبة جيتار «ساميزين» ، فى حين يقوم الممثل بتقوية الانفعالات المنبثقة من الترنيم ، مستعينا باشارات عريضة وتمثيل ايمائى فسيح ، ولا يؤدى من الأحاديث الا أهمها . وفى مسرحيات العرائس فى اليابان ، يتولى مغن واحد فقط القاء أحاديث جميع شخصيات المسرحية . وفى مسرحيات « نو » في اليابان أيضا ، تقوم جماعة كاملة من المنشدين « الكورس » بمصاحبة آلات « الفلوت » ،

وقرع الطبول ، بملء الفراغات بالتفاصيل الضرورية ، بل وبتفسير الفعل المسرحى ، عندما يتحرك المؤدون بدقة شديدة وبراعة بدرجة لا يمكن معها فهم المعنى المقصود عن طريق المشاهدة بالعين .

وفى معظم بقاع جنوب شرق آسيا ، يظهر الراوى بطريقة أخرى . فالراقصون والممثلون الذين تقدم بهم العمر حتى لم يعودوا يستطيعون أداء الأدوار الفعلية ، ينضمون الى « الكورس » الذى يتشكل من مغنين جانبيين يجلسون مع الأوركسترا ويقومون بانشاد القصة . أما الفنانون الشبان الذين يطلعون على خشبة المسرح ، فانهم يؤدون فى صمت وطاعة ما تعنيه كلمات الغناء . وفى اندونيسيا ، ينصت المشاهدون ، فى الغالب ، الى « الدالانج dalang » ، أى الراوى ، اكثر مما يرقبون الحركة المسرحية . وليس غريبا أن نجدهم يهنئون الراوى على حسن القائه ، قبل أن يمتدحوا الراقصين لجودة أدائهم .

والشعر ، ولا ريب ، عنصر لغوى ، وفى هذا الخصوص تثير اللغات المختلفة فى آسيا عددا من المشاكل بالنسبة الى جمهور النظارة والى الممثلين ، وتحدد مظهرا آخر للشكل الدرامى تتخذه معظم المسرحيات . وقد اكتنف الدراما الأسيوية صعوبة التفاهم اللغوى . بل ولقد ثارت صعوبة أخرى فى الوقت الحاضر ، وفيه معظم المسرحيات كلاسية ، تقبلها التقاليد ، فقد أصبحت هذه المسرحيات أشد غموضا من ذى قبل من الناحيتين الشعرية واللغوية ، كلما أوغلت فى القدم ، ونأت عن العصر الحديث ، وعن النظارة العصريين . ويندمج فى كل هذا عامل آخر ، يكاد يتناقض مع غيره من العوامل ، ذلك أن الشعر الذى تنبنى عليه الدراما قد تقادم عهده بأسرع مما تقادمت به حركات الدراما وقصتها . وكانت اللغة السنسكريتية غامضة فعلا فى الوقت الذى استخدمت فيه فى المسرح . وكان الراوى الذى يتحدث أو يترنم بجوار المسرح غير كاف منذ البداية لينقل المعانى الواضحة الصحيحة لجمهور النظارة الذين كانوا أميين وغير مثقفين . وثمة عنصر آخر يزيد فى تعقيد الأمور وتفاقم المصاعب ، ذلك أن الشخصيات الرئيسية كانت فى ذاك الأوان ، ولم تزل حتى اليوم ، فى معظم المسرحيات ، آلهة أو ملوكا أو أشرافا ، وكانت لغتهم بالضرورة ، سامية ، منمقة ، ورشيقة ، وتتميز بطابعها الأسيوى الخاص فى رقتها وبراعة أسلوبها . وكان النظارة من عامة الشعب لا دراية لهم بالتركيبات اللغوية التى يتقنها كتاب المسرح ، من كبار الأدباء ، ولا بالتعقيدات القائمة فى الكلمات والتركيبات اللفظية المستعملة فى بلاط الملوك . أما فى أطراف « الهند العظمى » فان المسرحيات الراقصة القائمة على الأشعار الملحمية ، والموضوعات البوذية

كانت تكتب بأكملها باللغات الأجنبية . فمنها ما كان فى لغة سنسكريتية محرفة ، ومنها ما كان باللغة « البالية » أو « الكاثية » . وكان من عادة الطبقات المتعلمة فى خارج الهند ، أن تتظاهر باستخدام هذه اللغات الهندية فى جميع الأشكال الفنية .

وقد يبدو هذا الأمر شديد التعقيد فى نظر الغربى ، بيد أنه كان مقبولا للغاية فى نظر الأسيوى ، فقد كانت فكرة الغموض اللغوى مألوفة لديه فى كل العهود — وذلك لتنوع الأجناس والملل التى تعيش الى جوار بعضها البعض ، ولضروب التفرقة الطائفية والطبقية التى تفصل بين كل انسان ومن حوله . وان فى لغة الحديث فى كل قطر اسيوى ، تعقيدا يذهل له الغربى الحديث . من ذلك أنه لا يوجد فى بعض النواحى كلمة مرادفة لكلمة « الحشرة » أو « البقة » باعتبار كل منهما اصطلاحا جامعا أو نوعيا ، وانما توجد دائما ألفاظ دقيقة تعنى الخنفسة ، والناموس ، واليراع (ذباب يطير فى الليل ويتوهج كأنه نار) والأنواع المختلفة من كل من هذه الحشرات . وتختلف هذه الألفاظ من قرية الى أخرى ، ومن مجتمع الى آخر . وفى الأقطار التى تقدمت كثيرا فى الحضارة ، كاليابان وجاوة ، نجد صيغا ثلاثا لتوجيه الخطاب ، فى اللغة الواحدة نفسها : صيغة عالية ، وأخرى متوسطة ، وثالثة واطئة ، تستخدم تبعا لما اذا كان الانسان يخاطب شخصا أعلى منه منزلة أو ندا له ، أو أدنى منه منزلة . وهناك فى بعض الأحوال كلمات وتركيبات خاصة لخطاب كل من الاناث والذكور ، بل ولغة مختلفة تستخدم فى الكتابة . ولا ريب فى وفرة الامكانيات الشاعرية التى يتيحها مثل هذا الفيض من الثروة اللغوية .

ولم يكن استيراد طريقة جديدة فى الخطاب من مدينة مجاورة أمرا غريبا . بيد أنه كان لا مناص من ايجاد حل لمشكلة توضيح معانى الدراما للناس . وكان فى التمثيل الايمائى (البانتوميم) الحل المباشر للمشكلة ، ولكنه لم يكن حلا كافيا . وكان ثمة حل آخر يقدمه الممثل الهزلى ، فى كثير من الأحايين ، فى مختلف ربوع آسيا ، فيعاون فى شرح المسرحية باللغة الدارجة . وفى حين يبدو أن الكثير من المسرحيات تزود اليوم بقدر وافر من العنصر الهزلى ، فان القصد الأصلى من ذلك هو الى حد كبير مساعدة المتفرج على الفهم . فنجد فى « بالى » ، على سبيل المثال ، فى الشكل الدرامى المسمى « آرجا » Arja ، أنه كلما دخل اله أو شريف من الأشراف خشبة المسرح ، تبعه دائما خادم أبله يردد كل ما يقوله الاله أو السيد الشريف فى لغة « باليه » دارجة حتى ليستطيع الفلاح أن يتتبع كلماته . (ثم انه يحاكى حركات المولى ،

بأسلوب هزلى ، ليؤكد ما بينهما من فرق فى المركز ، ويوضح الأحداث الجارية) . وثمة مثال آخر فى الصين : فبعد فواصل غنائيـة طويلة ، يؤديها أباطرة وقواد جيوش ، يعرض فاصل هزلى فى أبسط لغـة صينية (أو باللهجة المحلية الشعبية ، اذا كانت لغة أهل بكين المستعملة فى الأغانى غير مفهومة) من شأنها أن تساعد النظارة على تتبع الحبكة والحكاية . وكثيرا ما كان هؤلاء الممثلون الهـزليون ، فى المسرحيـات السنسكريتية هم الوحيـدين الذين يتأتى لهم أن يوضحوا المعـانى التى يتضمنها حديث الراوى ، أما باقىأجزاء المسرحية فتقدر باعتبار ماتحويه من قيم جمالية أكثر من قيمتها الأدبية . ولا ريب أن استخدام الكوميديا كان من أجلايجاد تباين مع الوقار الذى تتحلى به الشخصيات الرئيسية ولتخفيف حدة التوتر الدرامى الذى يسببه أداؤهم . ومع ذلك فلاشك فى نفعهم فى تزويد النظارة بالمعلومات الضرورية .

وعلى مر الأيام ، وبتكرار تمثيل المسرحيات مرة بعد أخرى ، وعاما اثر عام ، ألفها الجمهور . وفى حين أن القليل من النـاس هم الذين يستطيعون فهم الكلمات الأصلية ، فان الجميع يعرفون الشخصيـات وحكاياتها . هذه الألفة ، التى قامت بين الجمهور والمسرح ، هى التى سمت ببعض المسرحيات وعبرت بها العصور الانتقالية التى ازدادت فيها صعوبة فهم لغة المسرحيات الـكلاسية ، وأصبح الشعر أبعد مايكون عن حياة الناس الطبيعية . وكانت هذه الألفة ، لحسن حظ أولئك الذين يهمهم الحفاظ على التقاليد ، هى التى عاقت كل تجديد فى المسارح الآسيوية . وظلت الدراما الأسيوية عموما تقليدية ، بل أشد تقليدية من ذى قبل ، وبقى ربرتوار المسرح الأسيوى أكثر ثبـاتا واستقرارا من ربرتوار المسرح الغربى . وأصبح الاهتمام منصبا على الطريقة التى تؤدى بها فقرات المسرحية لا على موضوع المسرحية نفسه ، وذلك على نقيض مفهوم المسرح فى الغرب . فنحن فى الغرب نريد أن نسمع ونفهم كل كلمة تقال فى المسرحية . ومع أن عنصر الشعر قد حدد شكل المسرحية وأسلوب الأداء ، فانه يكفى فى آسيا مشاهدة الـكيفية التى تعرض بها قصة قديمة مألوفة للجماهير ، والأداء الذى يجرى فوق خشبة المسرح ، فهذا أهم من سماع مايقال وفهم المعانى .

ولقد تبدت لى صورة من هذا الفرق فىتناول المسرحية حينحضرت أحد العروض الأوائل التى قدمت على المنصة لمسرحية حديثة باللغـة الـكمبودية العصرية . وكان ثمة سيدتان تجلسان خلفى . وكان جليا أنهما لم تريا أبدا شيئا خلاف مسرحياتهما الراقصة التقليدية . وفى حوالى منتصف العرض ، أبدت احداهما لصديقتها قائلة فى شىء كثير

من الدهشة : « سوف تجدين متعة أكثر اذا استمعت الى ما يقال » .

والشعر — على ما أرى — كان مسـئولا عن الموضوعات الدينية والأخلاقية فى معظم مسرحيات جنوب شرق آسيا على الأقل ، فقد نبعت كلها فى البداية من أعمال طقسية دينية ، ومن ثم فالكثير منها يفترض انه من أصل الهى ، فالآلهة موجودة بها دواما على وجه التقريب ، ومهما صورت هذه الأشعار صفات الخسة والنذالة ، فانها فى النهاية تؤكد انتصار العدالة . ونتيجة لهذا فانه ليس ثمة تراجيديا فى المسرحية الهندية ، بل ولا يوجد الا القليل النادر من التراجيديا فى المسارح الكلاسية فى قارة آسيا كلها ، باستثناء الصين واليابان . وثمة اعتقاد راسخ فى العقول ، بأن الخير لابد أن ينتصر . ولما كانت الآلهة متربعة على عروشها فى السموات أبد الآبدين ، فانها قمينة أن تعرض الخير على البشر فى دنياهم . وقد عبر قانون بهاراتا ، عن الأمل والتفاؤل ، فى الدراما الهندية على الأخص ، أوضح تعبير ، حين ذكر أن كل تتابع على خشبة المسرح أو كل تطور فى الفعل المسرحى ، لا يتم الا بالترابط أو التفاعل بين عناصر خمسة : البداية ، والجهد ، والأمل ، واليقين ، والنجاح . وليس ثمة لمحة من التشاؤم تبدو فى هذه القاعدة. والمسرح ، فى عرف الكثير من الأسيويين الذين لم يزالوا عارفين بمصادره القديمة هو المكان الذى يمثل فيه الآلهة ارادتهم ، وهى ارادة خيرة فى النهاية . وكثيرا ما يكون الدين العلة الوحيـدة لأى تمثيل درامى ، ومن ذلك الاحتفالات فى المعابد ، والأعياد ، واسترضاء الآلهة ، وطرد الشياطين — وسوف تبدو الخاتمة المفجعة (التراجيدية) لأية مسرحية أمرا غريبا ، كما لو مثلنا « مسرحية الآلام » ، ووصلنا فى تمثيلها حتى مشهد « الجمعة الحزينة » ، وأغفلنا مشهد « البعث » .

***

والشعر ، وهو فى ذاته تجريد للحياة الواقعيـة ، لا ينفصل عن الموسيقى ، وهى فن أكثر تجريدا من الشعر ، وأبعد مايكون عن المشاغل المباشرة للحياة اليومية العادية ، وعن الأمور الموضوعية التى تهم الناس اهتماما عاجلا . والرقص أو الدراما ، بالشكل الذى اتخذته كل منهما فى آسيا ، كانا يلجآن بطبيعتهما الى الموسيقى ، بصورة واضحة ، حتى تدعم ما يتضمنانه من شاعرية ، وحتى تسمو بالعرض الذى يغدو بدونها مملا وكثير الحشو اللغوى ، أو فقيرا من الوجهة الفنية . والمركز الذى تحتله الموسيقى فى الدراما السنسكريتية غنى بالوثائق والمراجـع . ويصف الحجاج الصينيون الذين كانوا يضربون فى بقاع آسيا فى القرن السابع عشر مسرحيات تصحبها « أوتار ومزامير » . وكانت احـدى

الجماعات الموسيقية التي ذكروها ، تتشكل من اثنى عشر مغنيـــا من الذكور ، ومثل هذا العدد من الأناث ، وستة وعشرين « نايا » ، وست طبول كبيرة ، وثلاث طبول أصغر منها . وتتفق أحدث التفسيرات في فن الدراما على أن عرض أية مسرحية يعوزه « اللون الفني » اذا ما خلا من الموسيقى ، وأنه يمكن انعاش اى موقف درأمى بوساطة الموســـيقى . وينوه « بهاراتا » في رسالته بأن « الآلات الموسيقية هى أساس كل عرض مسرحى » . وفي حديث لأحد الـكتاب المسرحيين السنسكريتيين عن الأغانى فى مسرحياته ، علل كثرتها بأنها « تبهج قلوب النظـارة ، وتؤكد الاتصال الوجدانى المستمر » . وقد حدد كثير من قدامى الثقاة في الدراما أنماطا خاصة من الألحان ، وأنواعا من التوقيعـــات لجميع المواقف الممكنة على وجه التقريب : لمواقف الدخول والخروج ، وانفصال العاشقين ، والتعب ، والراحة التى تعقب الفكر المضطرب ، والشمالة ، وجلاء حالة نفسية قاتمة ، بل وجعلوا الحانا للون من الغناء المخصص لتغطية فراغ في الأداء أو نقص مفاجىء فى الاخراج . ولا يوجد فيآسيا اى استثناء للقاعدة التى تقضى بأن كل مسرحية كلاسية أو شبه كلاسية يجب أن تصاحبها الموسيقى . والأغلبية العظمى من المسرحيات الحديثة تتبع هذا المبدأ الجمالي (الاسطاطيقى) القديم .

وتثير الموسيقى ، من وجهة النظر الغربية ، مشكلة أعظم في بدايتها من مشكلة اللغة أو الشعر . ولا ريب أن القول بأن حب الموسيقى يتمكن من نفوس الناس قاطبة قول غير دقيق . فكثير من المغتربين فى آسيا ، الذين يتخذون الملابس الوطنيـــة ، ويتقنون لهجة شعبيـــة محلية ، ويعيشون سعداء مع التقاليد والعادات المحلية ، لايستطيعون مع ذلك أن ينصتوا الى موسيقى البلد الذى يعيشون فيه ويتخذون أساليبــه وأنماطه ، ويتشربون أذواق أهله . فالحدود القائمة بين البلاد والشعوب في مضمار الموسيقى ، تقوم بالمثل فى داخل آسيا نفسها . ففى الهند ، على سبيل المثال ، توجد طرز موسيقية مختلفة في الشمال كل الاختلاف عنها فى الجنوب . والمستمعون الذين يطربون لأحد هذه الطرز الموسيقية يتولاهم الغم والضيق اذا استمعوا للطرز الأخرى . والموســـيقى أداة مألوفة للتعبير القومى ، وصدى جماعى للشعور العنصرى والطـائفى ، وهى مسألة تتعلق صراحة بالعزف والعادة ، لدرجة أنهـــا تقتضى من الشخص الأجنبى عنها قدرا كبيرا من التكيف الدقيق .

وعادات الانصات فى الغرب تنفر فى أساسها من سماع الموسيقى الأسيوية . فنحن فى الغرب نتوقع اثارة انفعالاتنا بطريقة دافئة عاطفية بوساطة انغام توافقية (هارمونية) لذيذة تتدفق على أسماعنا ، وتحملنا

على أن نتفاعل مع الجو الذى تخلقه والمعانى التى تتضمنها . وتنسجم آذاننا مع الموسيقى الواقعية أكثر مما تنسجم مع الموسيقى المجردة . فالسلم الصغير (المينور) يحرك فينا الشعور بالحزن ، والزغردةTremolo تصحب الجو الذى يتسم بالشؤم ، وجلجلة الأوتار ، حين تتفتح أبواب السماء ، بل ودندنة الصنوج ، مثلا ، توحى بأننا فى اسبانيا . وهناك بالطبع استثناءات لهذه الظاهرة ، فلا يتطلب كل تذوق موسيقى مثل هذه الشروط الدقيقة . بيد أن الاستخدام الوصفى للنغم يشكل الصفة البارزة للموسيقى فى الغرب ، على عكس ما يحدث فى آسيا . ولعلنا لا ندرك القدر الكبير من التقاليد التى نتقبلها ونرتضيها ، دون وعى منا ، حتى نحاول أن ننصت الى الموسيقى الأسيوية بنهم واستيعاب كما نفعل مع موسيقانا .

وهناك بالطبع حالات يعبر فيها قرع الطبول عن سقوط المطر ، أو يصور الجبال أو الثلج . وثمة فقرة فى احدى روائع « كابوكى » اليابانية وتسمى « معسكر كوماجى » ، تحلق فيها أنغام آلة « الساميزين » ، فى لحن مستطيل ، لتعبر عن الدخان المتصاعد من البخور المحترق . وفى الهند ، أمثلة متطرفة لهذه الظاهرة ، فثمة بعض الألحان (الراجا) ، قد عرفت بأنها تشعل النار ، أو تجلب ظلام الليل ، بل وتسحر الثعابين. على أن الموسيقى الأسيوية ، بالاجمال ، لا ترمز الى أى شىء ، لا فى مفهومنا ، ولا فى مفهوم الأسيوى نفسه ، اللهـم الا عن طريق ظروف وأوضاع سبق فهمها ، والاتفاق على ألحان معينة ترمز اليها . والموسيقى المرحة فى آسيا قد تبدو كئيبة بدرجة لاتبدو عليها نظيرتها فى الموسيقى الغربية . بل قد تشهد جمهورا من النظارة يبكون فى حفل موسيقى ، فى حين أن الموسيقى ليست حزينة النغم . والانفعالات والأجواء العاطفية بالصورة التى ندركها تتناولها فى آسيا فنون أخرى ، غير الموسيقى . وفى غضون اللحظات المفجعة ، فى مسرحية من المسرحيـات ، تتولى الموسيقى فى الغالب ملء الفراغات الساكنة ، أو تتولى ــ على حد قول اليابانيين ــ « ابعاد الفراغ عن المسرح » . وتعتبر الموسيقى دخيلة اذا حاولت أن تحاكى أو تؤكد الانفعال الذى يبديه الممثل أو العبارات التى يلقيها . وهى على أحسن الفروض ، تزيد الأداء صقلا ورونقا ، وتضيف فى الغالب شيئا من الراحة أو الاضطراب ، ومن الهدوء أو القوة .

والانصات الى الموسيقى فى آسيا ، فى أساســه تمرين ذهنى ، والتجربة العاطفية التى يؤدى اليها تجربة مجردة ، لا تثير الشجون . ويقول « يهودى منوحين » فى معرض حديثه عن الموســيقى الهندية : « يغدو التمرين الحسابى الموسيقى ضربا مدهشا من عــلم الفلك » .

وعندما يعالج الانسان الموسيقى الأسيوية ، يجب أن يمحو من ذهنـــه ما تكيفت به أذناه من ضروب الهارمونية الصوتية ، ومن الأشكال والصور التى يقرنها بالبناء الموسيقى الغربى . ويجدر بالانسان أن ينصت الى المنوعات اللحنية التى لا تقع تحت حصر ، والالتواءات البارعـــة التى تطرأ على الفكرة الموسيقية الأساسية ، وذلك النسيج الصوتى الخفيف من الأنغام الرقيقة ، وأسلوب التدرج من البســيط الى المركب ، ومن البطىء الى السريع ، أو الى العزف الارتجالى الذكى المعبر عن الافكار التى يستنبطها العازف حين يستخدم أساليب تأخير النبر ، أو الذبذبة ، أو النغم التصويرى المعبر .

والموسيقى الأسيوية تجرى دائما على هذا المنوال : فثمة دندنة ثابتة بصوت الباص (الجهير) ، أو نغمة واحدة فى القرار تستخدم كخلفية لتقوية التنوعات النغمية . وفوق هذا تتذبذب المنوعات اللحنية كمـا يتذبذب الخيط المفتول . وتصدح قبالتها الأنماط الايقاعيــة المعقــدة المتشابكة .

والموسيقى فى الهند ، وفى جنوب شرقى آسيا ، باستثناء « بالى » تكاد تكون كلها ارتجالية ، من ابداع العازف حين يلعب بآلته الموسيقية ، فلا يؤدى موسيقى من وضـع ملحن آخر . وليس ثمـة موسيقى فى آسيا ، باستثناء تايلاند ، وكامبوديا ، وجاوة ، وبالى ، تستمر وترية ، أو أوركسترية ، أو حتى كونترابنطية ، والتطور الهارمونى الذى يطرأ على هذه الموسيقى يحدث فى الأغلب بصفة عرضية ، وبتداخل ألحان تؤديها آلات موسيقية متعددة . وفى حين قد يبدو هذا الأمر فى نظر الغربى قصورا معيبا ، فان فرقنا الموسيقية الكبيرة ، والبيانو الذى يوجد عندنا فى كل مكان ، تبدو فى نظر الآسيوى وكأنها قد صمت آذاننا عن سماع أنغامه الأدق تآلفا ، وأوزانه الأرق والأبرع من أوزاننا . وبينما الموسيقى الآسيوية موسيقى لحنيـة رقيقـة ، فان الموسيقى الغربية غنيــة بالهارمونية . وفى حين تعتمـد الأولى على الطبول ، وامكاناتها اللانهائية فى التعقيد الايقاعى ، فان الثانية تضحى بهـذه الطبول فى سبيل تعاون وتنوع كبيرين فى الأنغـام . وبالجملة فان الفروق التكنيكية والاسطاطيقية القائمة بين الموسيقى الآسيوية والغربية فروق يصعب تسويتها . .

وان استجابتنا للموسيقى وتقديرنا لها ، ينبعثان بطبيعة الحال من اقدم الأصوات التى سمعناها من حولنا ، ومن أن حياتنا اليومية ، كما تجرى فى عصرنا الحاضر ، لا تخلو أبدا من الموسيقى بالصـورة التى نستوعبها . وانا لنتعرف على المعانى التى تصدرها موسيقانا تعرفا لا مفر

لنا منه ، مثلما نتقبل عاداتنا الغذائية ، وانماط السلوك التى نتبعها . ويشعر الآسيوى بهذا الشيء نفسه نحو موسيقاه . على انه بالنظر الى القرون الطويلة من الاستعمار ، وتأثير الموسيقى الغربية فى آسيا ، فان استعداد الآسيوى لتقبل موسيقانا يفوق استعدادنا لتقبل موسيقاه . واذا اراد من يدرس الرقص والدراما الآسيوية ان يصل الى فهم كامل لما يدرسه ، كان عليه أن يبذل اشد جهد يطيقه لدراسة الموسيقى الآسيوية ، وأن ينصت الى هذه الموسيقى بعقله دون أن يرجع الى الاصطلاحات التقليدية الغربية التى يعرفها . ويجب عليه أن يحاول ، رغم عدم خبرته ، أن يدرك المسافات النغمية التى تقل عن نصف نغمة ، والايقاعات المعقدة المراوغة . وسوف يتيح له الاعتياد على الانصات ، فى نهاية المطاف ، حالة نفسية هادئة ، غير واعية ، تتواءم مع الانفعالات العاطفية .

وسوف ينال الدارس بعد كل هذا جزاء عظيما على ما بذله من جهد . فالموسيقى الآسيوية ، من الوجهة العاطفية ، مؤثرة وملهمة ، بوسائل مختلفة ، وفى مجالات مختلفة من مجالات الحساسية الجمالية ، تماما مثل موسيقانا . وليس من شك فى أن الموسيقى الآسيوية توسع مداركنا فى الموسيقى النظرية ، وتبسطها الى حدود بعيدة لم نتصورها من قبل . وان المتع التى تتيحها لنا ، اذا ما أدركنا سماتها الرئيسية ، متع تشبع أرواحنا ، بقدر ما تشبعها الرقصات والمسرحيات التى نفهمها لفورنا .

ومع السمات والصفات التى يولدها الشعر والموسيقى ، ينبثق الرقص فى المسرح الآسيوى مثلما تنبثق الصواريخ النارية . ومهما كانت روعة الشعر أو الموسيقى ، فان مشهد الرقص وهو يسمو بالمتعة الجمالية المنبثقة من العرض ، ويفسرها ، ويمزج عناصرها ، ليبعث فى نفس المشاهد كل تقدير واعجاب . وحركة الجسم ، على نقيض اللغة والصوت ، لا تكون عبئا على المتفرج اذ لا يبذل جهدا فكريا لتفهم الرقص الأجنبى مثلما يبذله فى غيره من المجالات التى تتصل فيها الشعوب .

ومن بين جميع العناصر التى تتميز بها الدراما الهندية وفروعها ، تبرز العلاقة الطبيعية الغريبة التى تقوم بينها وبين الرقص ، واضحة فى عين الدارس لهذه الفنون . وقد تطور كل من الدراما والرقص فى الغرب ، على حدة ، منفصلين أحدهما عن الآخر . واعتقد أن الرقص قد أصبح — كفن من الفنون — عنصرا ثانويا ضئيلا من حياتنا فى الغرب ، بسبب التعاليم المسيحية ، والتحفظات التى فرضتها فى خصوص استخدام جسم الانسان أداة للمتعة . وربما كان هذا هو

العامل الذى أدى الى تفوق الدراما وعظمتها . بيد أن هـذين الفنين « الدراما والرقص » كانا فى الهند ، منذ البداية ، متصلين أحـدهما بالآخر اتصالا وثيقا لاتنفصم عراه . فالرقص فى حركته يشبه التحليق الشعرى للالفاظ فى مجال الفكر . والرقص يملأ خشـبة المسرح فى الوقت الذى يقوم فيه الراوى بسرد قصته . والى جوار الراوى ، يجد المؤدى نفسه حرا فى أن يستخدم الرقص لمسايرة تدفق الكلمات عندما تبدوالاشارات والايماءات الصامتة العادية مقتضبة أو عديمة الجدوى. ويتيح المسرح الأسيوى اطارا طبيعيا لأداء الرقص بجميع ضروبه . وليس هذا كل شيء . فالحبكة المسرحية يجرى عليها من التبديل والتحـوير ما من شأنه أن يجعل الرقص متمشيا مع الأداء . وتستغل كل فرصة لشغل المسرحية بالمتابعات الراقصة . فأبطال القصة يقعون فى هـوى الفتيات الراقصات . والمهرجانات ، التى تتطلب الرقص ، تسـتخدم كخلفية للمشاهد التمثيلية عندما يصـل الأداء الى ذروته . ويظهر الراقصات الملحقات ببلاط الملوك على خشبة المسرح للترويح عن الملك المضطرب الفكر . وتصبح العروض التى يأمر الملوك باقامتها جزءا مكملا للقصة . ويقتضى مشهد الزفاف برنامجا كاملا للرقص . وبطل القصة يرقص قبل انصرافه الى ميدان القتال ، ثم يرقص عندما ينتصر على أعدائه . ويرقص البطل والبطلة اللذان يلتئم شملهما ، فرحا وسرورا ، وترقص الآلهة لتكشف عن آيات ألوهيتها . وبعد كل هذا ، وفى ختام المسرحية ، تظهر شخصية ترتدى ثوب الاله ، فتبارك جمهور النظارة. واذا لم ترق أهمية الرقص الكبيرة هذه ، فى نظر الغربى ، فانه لابد لنا أن نتذكر أن الرقص كان ، فى العصر الذى كتبت فيهالمسرحيات القديمة شيئايسهم فى تصوير الحقيقة ، وكان يزاول فى الحياة اليومية العادية فى صدق وجلاء ، كما هو شـأنه فى الوقت الحاضر ، ولم تكن تلك المسرحيات شيئا أكثر من أنها تصور الحياة الواقعية .

وليس هناك الا خطوة قصيرة جدا تفصل بين خلق المواقف التى تتطلب الرقص على خشبة المسرح ، وبين اتاحة الفرصة للرقص لكى يجـرى دون أن يربطه شيء بالحبكة المسرحيـة ، ثم أن يكون الرقص فى النهاية مستقلا تمام الاستقلال عن الدراما . بيد ان أغلبية الرقصـات فى آسيا ، حتى تلك التى تؤدى منفصلة عن نصها الأصلى ، لم تزل تحتفظ بعنصر درامى قوى . ولقد استطاع الرقص ، فى غضون القرون الطويلة التى تطور فيها المسرح الأسيوى ، أن يتفوق على الدراما فى ثرائهوشعبيته . ويشكل الرقص ، فى الوقت الحاضر ، وفى قسمكبير من قارة آسيا ، العرض المسرحي ، واللهو المتخصص الوحيد ، المتاح

للشعب . ومن السهل نسبيا أن نجد فى آسيا ، باستثناء الصين ، أشخاصا لم يشهدوا فى حياتهم مسرحية تمثيلية ، ولكنه من المشكوك فيه أن نجد أسيويا لم يشهد فى حياته عرضا راقصا ، أو لم يشترك بنفسه بالأداء فى عدد من العروض الراقصة التى يزاولها الهواة .

***

وفى الحقبة بين القرنين الثانى عشر والسابع عشر ، حدث تغيير فى عقائد الهنود الدينية . ذلك باختصار هو ظهور مذهب دينى اعتقد انصاره ومؤسسوه أن « فيشنو » وقد تجسد فى شخص « كريشنا » راعى البقر المرح الطروب ، هو أقوى اله فى مجمع الآلهة « البانثيون» والمركز الذى تلتف حوله كل الآلهة . وكثيرا ما روت الأعمال الأدبية ، والمسرحية ، والأوبرات ، والرقصات التى ظهرت وانتشرت فى هذا العصر ، قصة كريشنا وحالبات اللبن « جوبى » . فكريشنا يلازم دائما حديقته ، هو وبقراته ، وقد يلهو ويمزح. وتلتقى به دواما حالبات اللبن كلما ذهبن الى البئر ومعهن قدورهن الخزفية ليملأنها ماء . والحالبات كلهن مولعات بكريشنا ، وهو يبادلهن جميعا الحب ، الا أنه يفضل واحدة منهن ، وهى «راذا» . وقد ركزت المسرحيات حبكتها فى هذه الاشتباكات الغرامية ، بصورة أو بأخرى . فأحيانا ينفصل كريشنا ورادا أحدهما عن الآخر ، وأحيانا يلعب الاثنان معا ، أو يتأرجحان على أرجوحة ، أو يجلسان تحت مظلة من الأزهار ، يتداعبان ، ويتضاحكان، ويتمتعان بالسعادة فى جنة الفردوس . وكثيرا ما يتغاضبان ، ويتجهم وجه راذا غيرة ، أو ينكب كريشنا على وجهه ندما على معصية اقترفها.

وثمة قواعد فنية (تكنيكية) دينية جديدة صاحبت هذا التغيير فى الديانة الهندوسية . وكان ثمة اعتقاد بأن مجرد ترديد أسماء الاله ، (وكان الاله فى هذه الحقبة قد فاز بعدد من الألقاب والتجسدات لم يكن يملكها فى فجر الأدب الهندى) من شأنه خلاص الروح ، وان أضمن وأسرع وسيلة للاتصال بالاله تتم بوساطة الغناء والرقص المنظم ، وأخيرا أن الفكرة المركزية لكل نشاط دينى يجب أن تدور حول الحب . وكانت الفكرة الأخيرة أكثر الأفكار المحدثة انتشارا وذيوعا . وبينما نجد فى الغرب أن فكرة « الاله هو الحب » لها مفهوم معين ، نجد فى الهند أن هذه الفكرة تتجاوز حدودها ، حتى تصبح « الحب هو الاله » . ولم تأت هذه الأفكار الجديدة بشىء جوهرى جديد أو مجهول من قبل ، ولم يكن الكثير منها أكثر من ترديد لأشياء قد احتجبت منذ عهد سحيق لا تعيه الذاكرة . ومجمل القول أن تأكيد هذه الأفكار ومعالجتها كان جليا وناضرا حتى ليبدو أن الهندوسية قد اتخذت لها سمة جديدة مختلفة.

ولم يزعزع التأييد الشامل الذى لقيه هذا الأسلوب الجديد فى العبادة مكانة اى اله من الآلهة القــــدامى ، بل ولا مكانة الكتـــابين المجيدين : الرامايانا والماهبهاراتا . ومع ذلك فانه كان يشكل تغييراً لم يسبق له مثيل فى حياة البلد الدينية . وشاع فى الناس حركة احياء دينى كبير وتأثرت الفنون بطبيعة الحال ، طالما كان الفن والدين أمرين لاينفصلان. وانتعشت الموسيقى والأناشيد .

وظهرت أعمال أدبية بديعة فى الحب ، أروع مافيها الى اليـوم « جيتا جوفيندا » Gita Govinda (أى غنوة راعى البقر) . وكان تأثير هذه الروائع قويا لدرجة أن اللغــة وقواعدها وعلومها من صرف واشتقاق وهجاء وجرس وبلاغة لم تلبث ، فى جميع أنحاء الهند ، أن ضمت اليها موضوع الحب ، فى باب خاص ، له قواعده الخاصة فى التركيب اللغوى . واتخذت الدراما وما تتضمنها من قواعد تحكم الفنون المتصلة بها اتجاها مغايرا . وكانت النظرية الجمالية « الاسطاطيقية » التى انبثقت فى النهاية ، نظرية هندوسية غريبة مستقلة ، منقطعةالصلة عن غيرها من النظريات الجمالية ، بل وعن مجالاتها فى خارج الهند . كلهـــا .

وجاء الاسلام ، فألزم الهندوسية ، فى واقع الأمر ، أن تنطـوى على نفسها . واختفت بالتالى مظاهر العبادة ، وغاصت فى أغـوار ، يشملها الغموض وتكتنفها الأسرار . ففى البنغال ، على سبيل المثـــال، كان يحـــدث فى الكثير من الأحايين أن يقوم الحكام المســلمون بفض الاجتماعات الدينية التى يدور فيها الرقص والانشاد ، حين يكشفون أمرها . وانقطع تشييد المعابد . وبسبب تلك السمة الذاتية المنطـوية التى اتخذها الدين ، بقى الفن حيا فى داخل البلاد . وقد انقضى وقتئذ عهد التوسع الهندى الخارجى . ولم يمتد المسرح الجديد وموسيقاه الى بقاع آسيا الأخرى ، وانما ظل مركزا فى الهند .

ولكى نستطيع أن نفهم تماما ماحدث فى المجال الفنى ، يجدر بنا أن نعيد النظر فى وجه آخر من مبادىء الجمال الهندية القديمة . ذلك أن مخلفات الأساليب الهندية القديمة فى تناول الفنـــون الاســـتعراضية ، كما دونتها أقدم المصنفات ، تدور حول «رازا» ، و «بهافا» . وتعبرهاتان الكلمتان عن معان شديدة التعقيد ، حتى أن المتعلمين الهنود يستخدمونها عندما يتحدثون باللغة الانجليزية ، وفى يقينهم أنهم قد عبروا عمـــا يقصدونه بنطقهم هاتين اللفظين السنسكريتيتين . وتشير الصحف الى «رازا» عمل من الأعمال ، مثلما نشير نحن الى «قصة» أو «لب» هـــذا العمل . وقد تتلقى فنانة تهنئة على أسلوب معالجتها لبهافا ، مـع أن الحديث يدور كله بلغة أجنبية .

والمعانى التى تنصرف اليها كلمتا رازا وبهافا تحير لب الرجل الغربى وتضلله . ولفظة «رازا» تنصرف بوجه التقريب الى الشعور ، والنكهة، وتعبر عن الجو الذى تدور فيه الدراما أو الرقص . وهناك تسعة ضروب من هذه الرازا ، وهى : البطولة ، والخوف ، والحب ، والضحك ، والشجن ، والتعجب ، والرعب ، والغثاثة (وما تنصرف اليه من احساس بالاحتقار والاشمئزاز) ، والأسف ، وهدوء النفس ، أوالسكينة المتسامية. هذه هى العواطف الكبرى، بكل مايتصل بهامن عوامل نفسية غائرة فى أعماق النفس البشرية . أما « بهافا » فانها تعبر ، من ناحية أخرى ، عن المواقف والأعمال التى تثير استجابات معينة ، وهناك أنواع كثيرة منها . والبهافا قد تكون دائمة أو وقتية ، وقد تكون علة أونتيجة بل قد تكون مثيرة أو محفزة . فاذا تناولنا «رازا» الحب مثلا ، فانأنواع البهافا المتصلة بها قد تكون « بهافا العلة » القائمة بين زوجين ، أو بين شخصين لاتربطهما صلة . أما « بهافا النتيجة » ، فقد تكون « بهافا » الولاء الأبدى ، اذا كانت البهافا دائمة ، أو الشوق ، أو القنوط ،أوالشك اذا كانت وقتية . أما ضروب البهافا المثيرة ، فقد تكون نظرات جانبية ، أو بسمات فيها غنج وتدلل ، وأما المحفزة فمنها ضوء القمر ، أو شاطىء البحر ، أو نسمة رقيقة . فاذاصورت كل ضروب « البهافا » الدقيقة هذه تصويرا صادقا ، فان الرازا تبدو كلون من التفاعل الاخبارى فى نفس المشاهد ، وهذه «الرازا» هى لذة جمالية طاغية لايستطيع أن يحركها فى جوارح الانسان ، كما يعتقد الهندوس ، الا الفن الصادق .

ونظرا لشدةالحب الذى أبدعتهديانة كريشنا الجديد ، فقد أصبحت ضروب رازا وبهافا محدودة ، وتقلصت الدراما والرقص فى النهايةحتى لم يعودا يتضمنان الا القليل من الموضوعات والمواقف . وعلى ذلك فان الرازا الوحيدة التىاهتم بها الفن الهندى، هى الحب بنوعيه، الشهوانى والروحى . وكانت ضروب البهافا الرئيسية التى بقيت هى الروابط العديدة التى ينتج عنها ألوان مختلفة من الحب . والبهافا التى تبرز من هذه المسرحيات وتؤثر فى مشاعر المتفرج ، لابد أن تقوم أساسا على خمس روابط ممكنة بين الشخصيات . فاذا تناولنا حالة كريشنا، وجدنا الآتى : احدى حالبات اللبن تعتبر نفسها خادمة كريشنا ، أو أمه أو حبيبته ، أو أخيرا احدى عابداته . وهذه الحالة الأخيرة هى أصعب الحالات التى يمكن خلقها فى نفس المشاهد وحمله على أن يحس بها وتعرف عليها ، والقصد منها اظهار الهدوء والسكينة الناشئة من تأمل الانسان لهذا الاله ، واحساسه باشعاعه. وليس هذا الأمر شديد الغرابة فىمفهوم الغربى ، اذا تذكر كيف أن الشعر فى الغرب قد أصبح فىواقع

الأمروسيط لأمور الحب والغرام ، وان مظاهره الرومانسية قد فاقت فى اغلب الأحوال امكانياته الملحمية او البطوليه .

بيد ان كل هذا النسيج من الأحاسيس والمشـــاعر التى تتصمنها الرازا والبهافا يخلق مبدأ جماليـا بعيدا كل البعد عما نعرفه ونألفه فى الغرب . اما من الناحية الدرامية ، فان عددا من العقبات قد ثار بسبب هذا التأكيد الجديد للعلاقة بين المسرح والآلهة ـ اذا اعتبرنا ثانيـة أن لفظة دراما تعنى التمثيل العصرى لقصة ذات حركة ، تمثيلا وصـفيا يمكن فهمه بحذافيره . وقصة حياة كريشنا ، والأحداث العديدة المتصلة بها (اذ كان طفلا شقيا ، وعضته حية ، وسرق زبدا من حالبات اللبن حين كن يمخضن اللبن ، وأخفى ثيابهن عندما كن يستحممن فى النهر، وما الى ذلك ..) ، والحب الدنيوى الحقيقى الذى يبادله حالبات اللبن، كل أولئكأمور ملموسة جدا، وتتضمن مناسباتتلائم العروض المسرحية بالمعنى الذى نفهمه . أما اذا كان الغرض هو اثارة النشوة الروحية أو جلاءالمعاناة الدينية ، وكان الحب هو الوسيلة الى ذلك ، و «شانتيه » ـ أى التسامى ـ هو الرازا النهائية ، فان الدراما ، والرقص « بدرجة أقلمن الدراما » ، يصبحان مبتورين وهزيلين ، فى نظر الغربى . وعندما تضيق المبادىء الجمالية التى تتصل بهذا اللون من العرض المسرحى ، فتحدد بموضوع الحب والعـــلائق المحتمل قيامها بين المحبين أو بين العابد وربه ، فان نطاق الدراما ، بأوسع معانيها الانسانية ، ينكمش . وقد أضر هذا الأمر بالدراما الهندية ، وكان العلة فى أفول نجمها بعد ذلك . وثقلت هذه الاقتضابات على أذهان معظمالهنود . وقد كان من الصعب جدا على الناس ، ـ باستثناء القديسين والأولياء الصالحين ـ أن يكتسبوا خبرة دينية عميقة أو أن يدعموها ويحافظوا عليهـــا اذا ما اكتسبوها . وكان أغلبية الناس ، من جمهور النظارة ، يلتفتون الى تلك الأجزاء من المسرحية التى تمثل حبا جسديا دنيويا ، والتى كانت سهلة الفهم ، لاتستغلق على أذهانهم ، ويستطيعون تفسيرها بأنها مجرد علاقة تربط بين كائن حى وآخر . وبتوالى القرون ، كان من الأســهل تحويل هذا اللون الجمالى المتسامى الى لون آخر يصور الحب الدنيوى الفانى ، بدلا من تركه حيا كوسيلة للسـمو الروحى ، كمـا كان يراد منـه .

وانى لاأنتقد أبدا الفنون التى عاشت فى الهند فى هذه الحقبة ، حتى ولا من وجهة نظر المسرح العالمى ، بل ولست أعيب أى شىء على التصويرات والشروح التى تناولت الفن المسرحى والتى بقيت الى وقتنا هذا . فهذا اللون من الفن يختلف صراحة عن الألوان المفضلة التىنجدها

في سائر بقاع الأرض . والمسرح الهندى ، فى مضماره الخاص ، وعلى ارضه ، مسرح فريد وشاذ . وان الوحدة المتجانسة التى تضم الانسان والآلهة فى هده المسرحيات والرقصات لتكشف عن لون من السعاده والبهجة ، فى شيء من السحر والغموض . وقوى بالمثل ذلك التوتر الذى يستشعره المتفرج حين تضطرب هذه الوحدة وتفقد توازنها ــ حينما تنفصل رازا وكريشنا ، على سبيل المثال ، أو يتشاجران . وعندما يجتمعان فى النهاية ، وتصفح راذا عن كريشنا ، تثور فى نفوس النظارة حتى الأجانب منهم ، مشاعر جامحة من الفرحة بالخلاص والفرج ،تنهمر لها الدموع . ولعل هذه المواقف عصية التنفيذ على خشبة المسرح كما نعتقد ، ومع ذلك فهى رائعة ، ومعجزة فى حد ذاتها .

ومنذ القرن السابع عشر والدين لم يزل يزدهر وينمو ، ومازالت الموسيقى لونا هاما من ألوان العبادة . بيد أن الدراما قد استمرت فى التدهور ، ولم يصل الينا من آيات ذلك النعيم الذى يقترن بمغامرات كريشنا الا بعض الشيء خلال بعض الرقصات (ويستثني من هذا الحكم اقليم مانيبور لأسباب بسطناها فى موضع آخر من هذا الكتاب) . ولم يكن للدراما بالصورة التى نعرفها ، أى أثر فى الحياة الهندية القديمة الىقرن ونصف مضى ، اللهم الا ما كان يزاوله الممثلون المتجولون الذين كانوا يجوبون الأقاليم ، ويعرضون على الناس قصصا دينية مستقاة من الرامايانا والماهبهاراتا ، ويترنمون بأهازيج تروى حب راذا وكريشنا فى الأعياد والاحتفالات ، وفى مهرجانات المعابد .

***

الرّقص فى الوقت الحاضر

بدأ الرقص ، منذ فجر التاريخ الهندى يسيطر على المسرح ، ولم يبق من عناصر الفن التابعة لغيرها من فروعه . وفى السنين القاتمة التى تدهورت فيها الدراما ، كان تفكك الرقص يتم بالتدريج الشديد. وفىمستهل هذا القرن ، كان ثمة الكثير من الأشكال الراقصة الباقية ، والقليل نسبيا من المسرحيات التى تعرض على الجمهور .

وهناك أسباب منوعة تبرر هذه الحقيقة . فالرقص أقل العروض المسرحية تعقيدا فى اخراجه ، فلا يحتاج الى « اكسسوار » ، ويؤديه فى كثيرمن الاحايين راقص منفرد يصاحبه مغن واحد ، وقارع طبل . والرقص فوق ذلك يتصل بالمتفرج اتصالا مباشرا وشخصيا أكثر من

غيره من الفنون المسرحية ، ومن أجل هذا يزاوله عدد كبير من أفـراد الشعب . أما الدراما ، فانها تتطلب على الاقل عددا من الاخصائيين ــ فمنهم الكاتب المسرحى ، وفرقة من الممثلين وعدد من عمال المسرح . وينبع كل من الرقص والدراما من النوازع البدائية التى تدفع الانسان نحو الايهام والسحر ، والتلهية والترفيه . ويبرز من كل هذا القصص الروائيةالتى تقترن بالدراما .

ومع هذا كان الرقص ، فى الهند وفى قسم كبير من قارة آسيا ، يمتص كل العناصر الدرامية المختلفة المتفرقة كلما ظهرت ، وتغلب فى النهاية على كل اتجاه يؤدى الى الواقعية ، والعصرية ، والحوار الواضح والتصوير المنطقى للمشاكل الحالية ، والتى من شأنها ربط المسرحبحياة الناس اليومية. وهذه المظاهر المسرحية الأخيرة تشكلالمفاهيم الأساسية للمسرح فى الغرب . وفى حين نشهد اليوم فى الغرب من ناحية ميولا نحو الأسلوب الأسيوى فى تناول المسرح ، نلمسها فى مسرحياتنا الهزلية الموسيقية الحديثة، وأساليبنا التى تنأىباطراد عن الواقعية ،واحتفائنا الحار بالراقصين الأسيويين الذين يفدون على بلادنا ، فانا نجـد فى آسيا نفسها ، من ناحية أخرى ، وبوجه عام ، مسرحا خاليا من الرقص ومن الآلهة والمخاوقات المقدسة التى تشكل الشخصيات الرئيسية ، ولم يظهر هذا المسرح الا بعد وصول الغرب الى آسيا . وبسبب الرقص كانت الحركات الدرامية فى آسيا ، حتى عهد قريب جدا ، عقيمة وعبثا لا فائدة منه فى الكثير من الأحايين .

وفى الهند ، حيث تنبسط مساحات شاسعة من الأرض ، وتعيش مجموعات هائلة من السكان ، تنفصل عن بعضها البعض ، فى الكثير من الأحايين ، بسبب العوامل الجغرافية والعنصرية ، نشهد بطبيعة الحال تشكيلة كبيرة منوعة من العادات الثقافية . وفى كل من هذه المجتمعات سواء أكانت من المزارعين ، وهم الغالبية بطبيعة الحال ، أم من صائدى السمك ، أم من القناصين الذين يسيرون عارى الرؤوس ، أم منالقبائل البدائية التى يوجد منها اليوم جيوب منعزلة فى كل بقاع الهند ، نجـد شعبا يعتمد أفراده على أنفسهم فى طلب اللهو والتسلية ، وتشيع فى نفوسهم الحاجة الى اقامة ضرب من الصلة الغامضة بالطبيعة والعناصر التى تتحكم فى حياتهم ومصائرهم . ومن ثم لاتوجد أية بقعة فى الهند لم يقع أهلها على تعبير راقص يعرضون به لونا من روابط الاستعطاف والشكر بينهم وبين هذه القوى الطبيعية . والرقص فى كل أنحاء العالم، منأكثر مظاهر العبادة التصاقابفطرة الانسان، وقد تجلى اليوم، وللآلاف خلت من السنين ، فى قارة آسيا ، ارتباطه بالسحر ، والابتهال الى

الآلهة ، وتهدئة الاضطرابات النفسية ، حتى لقد اصبح شيئا عسيرا على الناس أن يستبعدوه من حياتهم كبعض من الخرافات . ولازلنا نجد فى الهند بعض الناس يرقصون فى الحقول قبل ان يقوموا بزراعه الارض ، ويرقصون وقت الحصاد ، ولاستدرار الامطار ، ويرقصون ليكف المطر عن الانهمار ، ثم يرقصون احتفاء بحصولهم على قدر وفير من السمك ، وكذا من اجل ابعاد الامراض ، وطرد الوباء ، ومنع المجاعات . ولعل أعظم مثل أسوقه للبرهان على سلطان الرقص على النفوس ، رقصة « بهانجرا » ، وهى رقصة جماعية أداها رهط من اللصوص المقنعين ، فى زمن ليس ببعيد ، بعد أن أغاروا على احدى القرى ، واغتالوا عددا من الأشخاص ، ونهبوا الاقليم . وثمة مثل آخر أكثر اتصالا بالموضوع ، يحكى أن جماعة مقنعة من اللامات « وهم كهنة بوذيون يتبعون الديانة اللامية » قد رقصوا أخيرا فى كشمير من أجل « اقامة دعائم السلم فى العالم » .

وعلى الرغم من كل هذا فان مضمار الرقص فى الهند لم يكن سويا مستقيما . فمع نمو المدن ، تبعا لانشاء الموانى العظيمة فى بومباى ، ومدراس ، وكلكتا ، وغيرها ، وتركيز الوظائف الادارية والصناعات فى المدن الكبيرة مثل دلهى ، وبنجالور ، وجامشيدبور ، بالاضافة الى التعبيرات التى استحدثها الاستعمار ، والحضارة الجديدة التى جلبها الغرب ، ضعف ميل الناس الى الرقص ، وقلت الظروف التى تدعو اليه .. فالكثير من الناس الذين كانوا يزاولون الرقص ، قد امتصتهم المدن من قراهم المنعزلة واستقروا فى بلاد لم يجدوا فيها أية مناسبة تدعوهم الى الرقص ،ومن ثم زالت الحاجة الى الرقص . وفضلا عن ذلك فان هؤلاء الناس قد ازدادت مشاغلهم فى المدن عنها فى القرى . ولعل أهم من هذا وذاك ، أنهم لم يعودوا مسئولين عن تلهية أنفسهم ، فقد وجدوا بين حشود الناس فى المدن عددا كبيرا من وسائل اللهو ، منها جميع ألوان العروض البديلة من الرقص ، كالصور المتحركة ، والراديو ، والسرك ، ودور التمثيل ، والكتب ، والمجلات ، والخطب العامة ، وكثير من الجماعات التى تتخذ حرفتها الوحيدة الترفيه عن عقول الناس ،وتسليتهم وتدع المتفرج فى جلسته سلبيا ، لايسهم فى الأداء . وبتوالى السنين ، قلت الرقصات الشعبية .

كل هذه العوامل ، قد نشطت فى مختلف الاتجاهات ، وبدرجات متفاوتة ، فانتقصت من أهمية الرقص . وثمة تعقيد آخر عجل بزوال الرقص فى الهند ، على وجه التقريب . ففى ثنايا الأعوام المتعاقبة ــ ومن المستحيل تحديد اللحظة المقصودة فى مساق التاريخ ، ولو أن

للمسلمين والبريطانيين يدأ فى هذا الأمر ـ بدأ مجد الرقص التليد الذى ادرك مرتبة الكمال ، يتزعزع ويضطرب .

لقد كان الرقص الفن الذى عظم قدر المسرحيات السنسكريتية ، يوما من الايام ، وكان ذلك الاسلوب من العبادة الذى يبجل الالهة ، ويتلألأ فى داخل الحرم المقدس لكل معبد . وكان تسلية الملوك والملكات والأمراء والمهراجات ، وكان الراقصون يقدمون عروضا مشرقة فى كل مناسبة متاحة . وعلى مر السنين ، أخذ هذا المجد فى الأفول ، وأصبح الرقص من شئون الطوائف المنحطة ، وحرفة تمارسها العاهرات . وأضحت المعابد المكرسة لملكات الرقص بمنصاتها المبنية بالرخام الأسود خاوية على عروشها . وانزلق الرقص من أيدى الرجال ، وصار عملا تمارسه النساء ، ويستخدمنه فى الغالب وسيلة للفتنة والاغراء . وفى الجنوب تحولت فتيات « الديفاداسى » ، أى « خادمات الآلهة » ، وهن فتيات يلحقن منذ نعومة أظفارهن بالمعابد للرقص أمام الأصنام ، فصرن أداة للهو والمتعة ، متعة الكهنة فى البداية ، ثم متعة لأى رجل يدفع لهن الثمن . وفى ثورة أخلاقية ، اضطرمت منذ سنين مضت ، صدر قانون يحرم الحاق هؤلاء البنات بالمعابد ، وحرم كذلك ، فى حزم وقسوة ، كل الرقصات التى كان يمارسها هؤلاء البنات . ويحدث فى الفينة بعد الفينة ، الى يومنا هذا ، أن ينهض جماعات من الأهالى الغاضبين ، حين ينتهى اليهم أن مناطق معينة لم ينفذ اليها هذا القانون ، فيوزعون على الناس بعض الكتيبات والنشرات ــ كان آخرها يحمل العنوان الآتى : « ديفاداسى : مشكلة أليمة فى كارناتاكا (فى ولاية ميسور) » . وفى الشمال ذاعت كلمة « نوتشى » ، واشتهرت ، حتى فى أوروبا وامريكا ، كمرادف للمومس الراقصة . واذا أبدى شاب فى المجتمع الهندى التقليدى عزمه الذهاب لرؤية « نوتسن » ، انزعج أفراد أسرته ، وهالهم الأمر ، معتقدين أنه سوف يقابل امرأة مومسا . فاذا شخص فعلا الى بيت سيىء السمعة ، كان من الثابت ان المرأة التى قابلته قد رقصت له أولا لاستثارة مشاعره .

وفى مستهل هذا القرن اكتشف الشاعر رابندرانات تاغور فى الأوبرا الدينية بولاية مانيبور الشمالية الشرقية نمطا من الرقص نقله الى مدرسته فى سانتنكيتان . ورحب الناس بهذه الرقصة باعتبارها ، مع الأسف ــ ، الرقصة المحترمة الوحيدة الباقية فى الهند كلها .

ولقد قام عدد من مفكرى الهند وفنانيها بانقاذ رقص بلادهم من العار الذى لوثه ، ومن وسط تلك المخلفات الباقية منه . ومنذ أقل من نصف قرن مضى ، نهض بعض الأفراد الذين يعملون متفرقين ، وفى

اتجاهات مختلفة ، فى نواح شتى من الهند ، وكل منهم يتبع مصلحته الخاصـــة ، فشرعوا فى احياء الرقصـــات التى أشرفت على الزوال . وكلما استطاعوا العثور على رقصة ، راحوا يحيطونها بحمايتهم وتشجيعهم ثم انهم أعادوا تصميم رقصات أخرى اقتبسوها من التماثيل القائمة فى المعابد والتى تمثل أوضاع الرقص ومجاميعه ، بل وملابس الراقصين إلى تفصيل دقيق ، واستخرجوها أيضا من المخطوطات القديمة . وكثيرا ما كانوا يعتمدون فى عملهم هذا على فطرتهم ووجدانهم تلك التى ورثوها عن أسلافهم .

وبدأت بعض السيدات البراهميات الموقرات يرقصن فى المناسبات العامة . وكانت أولاهن « روكمينى ديفى » Rukmini Devi من كالاكشـــتيرا فى آديار . وأخـــذ بعض الراقصات « الديفاداسى » العظيمـــات مثـــل « بالاساراسواتى » يعرضن رقصاتهن على خشبة المسرح أمام جمهـــور من النظارة دفعوا ثمن مقاعدهم ، فى مكان بعيد عن المعـــابد ، وفى حدود القانون . واتخذ بعض العلماء ، من أمثال الدكتور ف. راجافان بجامعة مدراس ، الرقص حقلا لدراسة جدية واعية . وهنـــاك بعض الرواد ، مثل « أوديى شانكار » رقصوا خارج بلادهم ، وقاموا بدعاية كبيرة أضفت شهرة وبريقا على أسمائهم ، وخلقت مجدا لفن بلادهم . وتبرع بعض الشعراء بثرواتهم لمعاهد الرقص التى انشئت حديثا ، وجمعوا آخر من تبقى من أساتذة الرقص ، وكلفوهم تأهيل جيل جديد من الراقصين . والى جانب كل هذه الحـــركة المضطرمة ، تفضل بعض القادة السياسيين والاداريين من ذوى الصيت الطيب بحضور حفلات الرقص ، تكريما للمؤدين ، وكتبوا فى دفاتر الزيارة وفي سجلات المدارس والفنانين ، عبارات تفصح عن تأييدهم وتشجيعهم .

وقد نبع من هذه الحركة ما نعرفه اليوم بتعبير « المدارس الأربع للرقص الهندى » ، وهى : بهاراتا ناتيام ، وكاثاكالى ، وهما فى الجنوب ثم كاثاك ، ومانيبورى ، فى الشمال . وهذه الأسماء مصطلحات حديثة تعبر عن رقصات قديمة . ويبدو أن الرقص قد تحددت الآن معالمه بوضوح وجمعت قواعده ، وتم فحصه ودراسته . ولم يحدث أبدا من قبل أن استطاع الرقص أن يتخطى الحدود الاقليمية ويعبر المسافات الجغرافية ويصبح واسع الانتشار ، مألوفا عند مجموع الشعب ، فى جميع أرجاء الهند ، كما أصبح الآن .

وأن اعادة الرقص الى مكانته العظيمة التى كان يحتلها فى البلاد ليعتبر عملا عجيبا ، أشبه بالمعجزات . أن احياء الفنون الراقصة فى أية أمة كانت ، عمل شاق ، ليس بالهين . وعلى الرغم من أن المدارس

الأربع كلها ، كما نعرفها اليوم ، مجزأة ، واثرية ، وبها الكثير من العيوب والنقائص (وهى فى هذا تشبه خطوات الباليه الكلاسى التى وضعت لها قواعد ثابته ، واصبحت مقيدة فى قدرتها على التعبير) ، الا أنها قد احتفظت فى ذاتها بحيويتها . وأن الخط المستقيم الذى يمتد منهـــا ويشدها الى الماضى ، فيتيح لها أن تزخرف التماثيل فى المعابد المهدمة وتزين المخطوطات العفنة التى حال لونها ، وكذا علاقتها بأشكال الرقص فى سائر بقاع آسيا ، كل ذلك يربط هذه المدارس بأنقى ألوان التراث الفنى الهندى . وعلى الرغم مما خبره الرقص الهندى من نمو ثم انهيار وتقـــدم ثم تقهقر ، فانه يقوم اليوم شاهدا على قوة تلك الفطرة الفنية الأصيلة فى الشعب ، ويثبت أن جذوة التذوق الفنى لم تخمد تماما ، وانها كانت كامنة متقدة فى روح الأمة وماضيها المجيد .

وفى ضوء النشاط المتقد الذى شاع فى ميادين الرقص فى بضع السنين الأخيرة ، يبدو الحديث عن جدب ينابيع الرقص والدراما حديثا مضللا . فلقد بقى الكثير من هذه الفنون ، ولم يزل الكثير منها تحت الـكشف والجلاء . ولا ريب أن التمزق الذى أصاب الفنون المسرحية فى الهنة حقيقة تاريخية ثابتة ، بيد أن القدر الكبير الذى لم يزل باقيا منها ، ولم يزل يبرز الى الوجود ، يدعو الى الدهش . وقد يكون لدى البلاد الأخرى
الهند حقيقة تاريخية ثابتة ، بيد أن القدر الكبير الذى لم يزل باقيا منها ،
قـــدر من الرقص أو من الرقصات السهلة بتشكيل أو حتى من غير الرقص من الفنون العظيمة ، أوفر مما يوجد فى الهند ، بيد أن الآثار التى تذكر بالماضى لم تزل حية خالدة . لقد اتصلت الوشائج الخفية التى تربط الهندى بتقاليده اتصـــالا طبيعيا . ونظـــرا لاتســـاع رقعة الهند الجغرافية ، فانه لا يوجد فى أى بلد واحد غيرها قدر أوفر من التباينات والتنوعات ، والآراء المتضاربة التى تعترض الدارسين للحركة فى الفن والباحثين عن المتعة الجمالية .

وليس ثمة من ينكر ان من بين المدارس الأربع فى الرقص ، تعتبر مدرسة بهاراتا ناتيام (وهذا الاسم مشتق من كتاب بهاراتا فى أصول الفن المسرحى ، وعنوانه بهاراتا ناتيا ساسترا) ، كما تشاهد اليوم فى مدراس حيث تضم أحسن المدربين وأبرع الراقصين ، أهم مدرســـة رقص فى الهند . ومن المؤكد أنها ، حتى فى صورتها الحاضرة ، أكثر الأعمال الكلاسية الحية احتفاظا بصورتها الأصلية ، وأقدمها تسجيلا فى الوثائق والأسانيد . ويستغرق الأداء الكامل لرقصة البهاراتا ناتيـــام حوالى ساعتين ونصف الساعة ، وتقدم الراقصة المنسردة «الصولو» ، وهى فى العادة امرأة (فقد بطلت العروض الراقصة التى يؤديها الذكور منذ عدة قرون مضت) ، سلسلة من الفقرات التى تعرض مجموعة كبيرة

منوعة من حركات الجسم ، وسرعة مذهلة فى أيقاعات معقدة تؤديها بقدميها « ويصدر منها صوت رنان بواسطة خلاخيل من أجراس مثبتة فى رسغ القدم » ، وتبرهن على قوة تحمل وطاقة بدنية كبيرة تفوق الطاقة البشرية .

وفى وسط العرض الذى تؤديه الراقصة ، تقدم مجموعة من «البادا» Padas ، وهى أغان باللغة السنسكريتية ، أو بلغة « تاميل » ، أو غير ذلك من اللهجات المحلية الشائعة فى جنوب الهند ، تجرى أحيانا بطيئة وعاطفية ، وأحيانا متغيرة وفجائية ، مع تعبيرات انفعالية متباينة ، كلها دينية عبادية عميقة فى مغزاها . وتترنم الراقصة بكلمات الأغانى متمشية مع من يصحبها فى الأداء ، أو تتمتم بالكلمات بتحريك شفتيها فى سكون ، وهى مع ذلك تصور الغناء بأدق تفاصيله بايماءات مفرطة تؤديها بقسمات وجهها ، وحركات تشكيلية تؤديها بأصبع يديها وبكفيها الشىء الذى يطلق عليه تعبير « مدرا » Mudras ، فتفسر على هذا المنوال كل كلمة وكل معنى ، بلغة ايمائية خاصة .

وتحتل « البادا » مكانة خاصة فى نفوس الهنود من أهل الجنوب الذين يتمتعون بذكاء ومشاعر مرهفة فى مجال البهاراتا ناتيام . وفى حين أننا فى الغرب نستحسن حركة « بيرويت » بارعة مثلا ، أو أداء متقنا لرقصة فى باليه كلاسى ، أكثر مما نستحسن قصة الباليه الهزيلة ، فان الهندى يتفاعل مع فنه بشكل مغاير . فهو يرقب — مستحسنا أو مستهجنا — الأقسام الأولى من البرنامج ، حيث يتركز الاهتمام فى البراعة فى الأداء ، والتحكم فى الحركات الدقيقة ، ومراعاة التقاليد الفنية ، ولكنه يتراخى ويهدأ فى جلسته حيث يبدأ انشاد ترانيم « البادا » بقصصها الشعرية . عند هذا يتخذ الانشاد طابعا فرديا ، وينمو لون من الألفة التى تربط بين الراقصة وبين المشاهد . وعندما تقوم فنانة أصيلة مثل « بالاساراسواتى » العظيمة فى مدراس بأداء « البادا » وهى أغانيها الراقصة المفضلة التى تألقت فيها ، فانها تضفى على الفن رونقا قل أن نشهده فى فن الراقصات فى سائر أنحاء العالم .

وتنطوى « البادا » على سر مزدوج : فهى أولا تنقل الى المشاهد معنى كل كلمة ، وجملة ، وعبارة ، بايماءات حرفية ، وتعبيرات دقيقة تؤديها الراقصة بقسمات وجهها ، وهى ثانيا تشرح عبارات الغناء مرارا وتكرارا بطرق منوعة ومتباينة تماما . فاذا كانت العبارة التى يترنم بها هى ، على سبيل المثال : « انى أعبدك ، أيها الاله سيفا » فان الراقصة تصور هذه الكلمات تصويرا حرفيا بحركات يديها واختلاجات وجهها ، ولكن عليها فوق ذلك أن ترتجل غير ذلك من أساليب التعبير ،

فكلمة « أعبد » يمكن تمثيلها بتواضع أو بتفاخر (من ذلك تبجيل المراة لزوجها) ، أو بتدين (كالنادم الذى يعذب نفسه أو يصلى فى المعبد) ، أو بأسلوب دنيوى اباحى ، حين تداعب الاله ، فى خفر وحياء ، وكأنما هو انسان من البشر . وقد تغضب مع الاله ، وتقلب الفكرة الى عبارة : « أظننت أنى لم أعبدك ؟ » . وموجز القول أن الأداء الايمائى يمكن أن يصور التعبد فى أى صورة من صوره ، روحانية كانت أم دنيوية .

وينطوى اسم أى اله على عدد لا آخر له من المظاهر والأشكال ، تتيح كلها المجال للحركة المعبرة . ولكل اله خصائصه وصفاته المميزة ، وكذا رموزه . فسيفا قد يبدو فى صورة حية الكوبرا ، أو الثور ، أو نهر الجانج ، أو رمح بثلاث شعب ، أو القمر . وهو ، أى سيفا ، الخالق ، والهادم ، والراقص ، أو المحارب . والتبديلات التى يمكن ان تتخذها أية لفظة او جملة لا تكاد تقع تحت حصر ، وفى مقدور الراقصة البارعة أن تستغلها الى أقصى الحدود الممكنة .

ومن أبدع ضروب « البادا » التى تؤديها الراقصة « بالاساراسواتى » البادا المشهورة المسماة « كريشنانى بيجان » Krishna ni begane التى تعنى ببساطة « تعال الى أيها الرب كريشنا » ، وفيها فقرة تقول « رأت أمك الدنيا كلها منعكسة فى فمك » . وهنا يصل الأداء الى ذروة من ذراه ، اذ يظهر الاله كريشنا فى صورة طفل خبيث ، وتدعوه الراقصة اليها ، وتنحنى اليه ، وتحدق فى عينيه ، فتثور فى نفسها عاطفة الحب ، حب الأم لوليدها ، وتحيط وجهه بكفيها ، وتميل عليه لتقبله . وفى هذه اللحظة تحس بأنها انما تقبل رجلا لا طفلا ، فترتد ، وقد ازعجها ذلك التحور الذى طرأ فى العلاقة بينها وبين الطفل . لقد اصبح الاله عشيقا . ويوضح هذا المثال الى أى حد يمكن أن ينأى التمثيل أو وسيلة التعبير عن النص الأصلى البسيط (ويسمى ذلك آبهينايا abhinaya باللغة السنسكريتية) . ولكن حرية الابتكار والتصرف المتاحة للراقصة التى تؤدى « البادا » تشكل فكرة من أعظم الأفكار التى ادخلت فى فن الرقص .

وقد تبدو « البادا » لأول وهلة ، فى نظر الأجنبى ، تركيبا شديد الكثافة بعض الشىء ، من الوجهتين اللغوية والدينية . بيد أن الأجنبى اذا استصحب مترجما خبيرا بفنون الرقص ومتصلا بها ، واعتاد سماع ما يلقيه عليه من شرح وتفسير ، فان ذلك يتيح له ادراك ما فى النص الأصلى من جمال ، ويتيسر له بهذه الوسيلة أن يشهد عرضا ، ويتمتع بما يرى ويسمع ، ويتفاعل مع كل ذلك مثلما يتمتع أى مشاهد آخر

عارف بدقائق العرض . والفرق فى ذلك بين الأجنبى (الأمريكى) وبين الوطنى ، ان الأول يسمع بالانجليزية ما يســمعه الآخر بالسنسكريتية أو التأميلية ، أو بلغـــة تيلوجو أو كاناريس . على أنه مهمـا اختلفت اللغة ، فان لغة الايماء عالمية ، وأساليب الفهم العقلية واحدة — ولا ريب — عند كل البشر ، ويجدر بالأجنبى أن يتبع قاعدة عامة تصـــح فى كل بقاع آسيا ، ذلك أن يكون حصيفا كل الحصافة عندما يركن فى البداية الى فطرته الفنية . فالفروق الأولى التى تقوم بين الفنون الآسيوية والغربية فروق هائلة . فاذا لم تكن قد تعرفت تعرفا كافيا بالاصطلاحات والرموز ، واكتسبت الشعور باللمسة الجمالية الصحيحة فى الفن الآسيوى ، كان لزاما عليك أن تعتمد على أحد التراجمة . ولم أسمع أبدا رأيا مستهجنـــا فى احدى الصـــور الدرامية أو الراقصـــة العظمى فى آسيا ، اللهم الا من انسان مادى فى سجيته ، لا يتذوق فنون أمته ، أو من أجنبى دخل المسرح الآسيوى بمفرده ، من غير دليل يشرح له مايعرض أمام ناظريه . وقـــد سمعت بالمثـل أناسا يطنبون فى مديح راقصة ، لأنهم سمعوا شرحا صادقا لما تؤديه ، وآخرين يهجون برنامجا لأنهم لم يستوضحوا ما شاهدوه ، استيضاحا يتيح لهم فهمه واستيعابه .

ومشهد الرقص فى آسيا يثير فى الغالب وبطبيعة الحال مشـــاعر المتفرج الغربى ، الذى اعتاد أن يشهد فى مسرحه فى الغرب رقصا فيه كآبة ورتابة أكثر مما فى الرقص الآسيوى . بل ان رقصة « بهاراتا ناتيام » التى تعتبر من اكثر الرقصات الآسيوية تقيدا بحدود وقواعـد ثابتة ، لأنها رقصة فردية « صولو » وتؤدى فى ثوب واحد لا يتغير ، تبدو مع ذلك فى نظر الغربى خلابة ومثيرة . فالراقصة تصبغ راحتى يديها ، وباطن قدميها ، ودائرة واسعة بين حاجبيهـــا ، بمسحوق أحمر براق من مساحيق الوجه . أما ثوبها « السارى » الذى يلتف بجسمها وفخذيها ويشد عليها ، فانه مطرز بالذهب ، وتمتزج فيه باسراف ألوان نمطية صاخبة . أما جواهرها فلها جاذبية خاصة . وتستطيع الراقصة أن ترتدى ما يحلو لها من الخواتم فى أى اصبع من اصابعها ، ومن الأساور فى معصميها ، والأساور الذهبية حول مرفقيها ، وتثبت الجواهر فى أذنيها ، فى حلمة الأذن ، وفى الجزء العلوى منها أيضا . ولابد لها أن ترتدى فى احدى فتحتى انفها ماسة أو ياقوتة ، وكذا دلاية لامعة تعلق من الغضروف الذى يفصل بين فتحتى الأنف . وتثبت فى الجزء السفلى من منتصف شعر رأسها ، صفا من الماسات يؤدى الى قطعة بيضاوية عريضة من الذهب ، مرصعة بالأحجار الكريمة ، تتدلى وتغطى أعلى الجبهة . وترتدي خلف رأسها ضفائر من زهور الياسمين ،

والأقحوان الأصفر ، والياسمين الأحمر ، والمسك الرومى ، تلتف على شكل سلسلة تنحدر على جديلة طويلة من الشعر . وتدل كل هذه الزينة على مقدار احترام الراقصة للآلهة . والعرض المنمق الذى يشهد بأن جميع اجراءات التجمل والعبادة قد اتخذت احتفاء بالآلهة ، تزداد قدسيته خلال طقوس الرقص المقدسة . أما الموسيقيون ، وهم دائما من الذكور ، فانهم يضيفون مزيدا من الروعة والبهاء على مظهر المسرح ، فيضعون خرزات لامعة تتلألأ على حلمات آذانهم المثقوبة .

وبعد أن تؤدى الراقصة فقرات « البادا » ، تخلد الى الراحة ، لتستجمع قواها ، ثم تؤدى فقرات اخرى من الرقص الفنى (التكنيكى) الايقاعى الخالص . ويختتم العرض برقصة « تيلانا » Tillana وهى من أقوى وأغنى الحركات الراقصة البحتة . والتيلانا فى العادة رقصة قصيرة تنفجر على خشبة المسرح بانحناءات وتمايلات سريعة ونشيطة ، وبسمات مفاجئة ، وقفزات متماثلة أماما وخلفا ، ويمينا ويسارا ، وتنتهى بصليل الصنوج ، وصيحات المنشدين ، وقرع الطبول بالأيدى ، وجلجلة الأجراس المتعلقة فى خلاخل الراقصات البراقة . ورقصات التيلانا لا تحكى أية قصة ، ولا تصور أى شىء ، وتؤدى بمصاحبة غناء لا معنى له ، لا يتقيد فى الغالب باللحن الموسيقى . ويضفى الرقص بهجة ومتعة على تلك الرجفة الغريبة التى تعترى الحاضرين عندما تشيع فى وجدانهم النشوة الدينية التى تعتبر ذروة الانفعال فى النفس البشرية عندما تنسجم مع آلهتها .

وعلى طول الساحل الغربى لجنوب الهند ، فى اقليم مالابار ، نجد مسرحيات كاثاكالى Kathakali الراقصة (ولفظة كاثاكالى تعنى : الحركة التى تحكى قصة) التى تشكل المدرسة الثانية من مدارس الرقص الأربع فى الهند . ولم تعرض من هذه الرقصات ، فى خارج موطنها الأصلى الا القليل النادر من العروض المنقحة المتفرقة ؛ وذلك بسبب مناظرها الغريبة غير المألوفة وسط الشواطىء الرملية ، ونخيل جوز الهند ، وساحة المعبد المظللة بالأشجار ، واستحالة عرضها فى اضواء المسرح الوهاجة . وقد قل وندر عرضها ، حتى فى موطنها الأصلى . وانحلت الفرقة التى كان مهراجا ترافانكور يعينها قبل أن تندمج الامارات فى اتحاد الهند ، ويزول سلطان الأمراء ، وتنتزع منهم اموالهم . واليوم تنفق القرى ما يفيض من نقودها على ألوان أخرى من اللهو ، أما الكثير من الراقصين التقليديين فقد امتصتهم مهن أخرى خلاف الرقص تضمن لهم حياة أكثر استقرارا .

والمكان الوحيد الذى يمكن فيه مشاهدة عروض منتظمة لرقصات

كاثاكالى هو مدرسة الشاعر « فالاثول » فى كيرالا كالا ماندالام ، حيث تعرض فى أروع صورها ، وفى بيئتها الأصلية . ولكى يصل الانسان الى هذا المكان ، لابد له أن يطير الى « كوشين » فى قلب مالابار ، ثم يسافر ثلاث ساعات فى قطار السكة الحديدية حتى « شورانور » ، يمضى بعدها على قدميه أو يركب عربة يجرها ثور (وقد يجد عربة أحد موظفى البلدة أمام محطة السكة الحديدية مستعدة لنقله) مسافة ميل آخر فى داخل الاقليم عبر النهر ، حتى قرية شيروثوروثى حيث توجد استراحة بسيطة للضيوف بجوار المدرسة . ويستطيع الزائر ، فى أوقات الفراغ ، أن يشهد صغار الراقصين وهم يتدربون على الرقص طول النهار ــ وتدريبهم قاس يتطلب تدليكا طويلا لتليين الجسم حتى يستطيع أن يؤدى الأوضاع الصحيحة ــ ويستطيع أن يطلب فى المساء عرضا بالملابس الكاملة مقابل حوالى خمسة وعشرين دولارا ، ويستطيع أن يكلف الراقصين بعرض مشاهد معينة من الرامايانا والماهبهاراتا ، بل وينتقى النمط الذى يريد رؤيته من بين الفقرات ــ من مشاهد غرامية ، تعرض غراما لقى ثوابه أو غراما ضاع وفشل ، أو بعض وقائع الأبطال ، أو مشاهد قسوة ودم مهراق ، أو متتابعات راقصة خالية من القصة .

وثمة أربعة مظاهر قد تفجأ الغريب حين يشهد رقص الكاثاكالى لأول مرة ، وحرى به أن يتهيأ لهذه المفاجأة . وأول هذه المظاهر أن الراقصين كلهم من الذكور . ويقوم الصبية بأدوار النساء ، بوجوه مصبوغة باللون الأصفر ، ونهود صناعية ، وقطعة عريضة من القماش تغطى رؤوسهم فتخفى شعورهم القصيرة (وقصر الشعر هنا نسبى ، حسب المعايير التقليدية الهندية) .

وثانى هذه الظواهر أن المكياج الذى يعمل لبعض الشخصيات من قبيل الشياطين والآلهة والقرود ، غريب ومخيف . وفى يوم العرض ، يبدأ عمال المكياج عملهم منذ الصباح المبكر ، ويواصلون العمل الى ما بعد الظهر ، ويخلطون أنواع الطلاء (وقد اعتادوا طحن حجر اللازورد ومزجه بزيت الخردل فينتج لونا أزرق خاصا) ويستخدمونه لتمويه شكل الراقص الممثل ، فيرسمون بتؤدة وعناية أشكالا مختلفة تجرى فى خطوط مجعدة وملتفة ذات ألوان سود ، وبرتقالية ، وحمر ، وزرق ، فوق الخدين والجبهة . أما بالنسبة الى الشخصيات الأخرى ، فانهم يلصقون دوائر من ورق مقصوص على عظمتى الفكين . وأخيرا يدفع الراقص بذرة صغيرة فى داخل كل عين من عينيه فتسبب للتو التهابا فى مقلة العين كلها واحمرارها ، الأمر الذى يضيف مزيدا من التعبير

المرعب الذى يتجلى على وجه المؤدى . وفى ختام هذه التجهيزات الدقيقة ، تنطمس معالم وجه الراقص ، ويختفى مظهره الأصلى تماما .

أما الأمر الثالث الذى سوف يدهش الزائر الاجنبى فهو أن الملابس ليست غريبة فحسب ، وانما تكاد تكون زيا موحدا رتيبا . فجميع شخوص المسرحية على وجه التقريب يرتدون تيجانا وأكاليل من دوائر ملونة ، مرصعة بشقفات من مرايا لامعة ، وكلهم يلبسون سترات ذات أكمام طويلة يخيطون عليها بضع ياردات من شراشيب ملونة . والجميع يلبسون نطقا ونقبات تحتية متموجة من نسيج قطنى أبيض . ويتدرب الراقصون ويعيدون التمرين والتجربة وهم شبه عرايا ، الشىء الذى يلائم طبيعة الأقاليم الاستوائية ، ويتيح رؤية حركة كل عضلة فى الجسم ، ولكنهم حين يؤدون العرض الحقيقى ، يغطون أجسامهم بأردية ثقيلة ، فلا تبدو منها للعيان سوى أيديهم وأرجلهم .

وأما المظهر الرابع الذى يعجب له الغريب ، فهو هدير الطبول الذى يصم الآذان ، والذى يبدأ قبل افتتاح العرض بوقت طويل ، ويستمر طوال العرض ، ولا يكف الا فى ساعات الصباح الأولى حين يتوقف العرض . أما الطبالون الذين يقرعون طبولهم بشدة ومثابرة ، وبكل ما أعطاهم الله من قوة ، فانهم يتولون هذا العمل بالمناوبة . فاذا كل أحدهم وخارت قواه ، حل غيره مكانه وواصل القرع العنيف الذى تتطلبه الأوزان الايقاعية .

وتجرى عروض الكاثاكالى حول حامل بارتفاع خصر الانسان به مصباح مملوء بزيت جوز الهند ، وبه فتائل من القطن ملفوفة باليد . ويضىء المصباح العرض ، وهو بديل من الأضواء السفلية . وكلما تأهب راقص لأن يؤدى حركة هامة ، اندفع صوب المصباح وأثار الهواء المحيط به ، فتتأجج الفتائل المشتعلة ، وتضىء وجه الراقص الشيطانى الغريب ، وعينيه الحمراوين المرتجفتين ، وعضلات ذقنه وخديه المرتعدة .

وكاثاكالى هى الرقصة الوحيدة فى الهند التى تستخدم أى شكل من الستائر ، ولكن الستارة تستعمل بطريقة فريدة خاصة بهذه الرقصة ، ومغايرة كل المغايرة لوظيفتها التى تختص بها فى المسرح الغربى . وتتكون الستارة النمطية لهذه الرقصة من قماش عريض مستطيل الشكل ثلاثى اللون ، يشده بين خشبة المسرح والمصباح اثنان من عمال المسرح فى ثياب عادية (وصدورهم عارية ، اللهم الا من ثلاثة خيوط هندوسية فوق الكتف ، وقلادة من بذور البلسم ، ومئزر طويل

مثنى من نسيج قطنى أبيض) . ويقف الاثنان ثابتين لا يتحركان ، وهما ممسكان بالستارة المشدودة ، فى حين يؤدى الراقصون سلسلة من الرقصات وراء المسرح . وعندما يتأهب رافانا أو راما للقيام بدخلة غاضبة ، فانهما يؤديان مجموعة الحركات المرعبة المثيرة للمشاعر التى تسمى باللغة الدارجة « الطلوع على الستارة » ، فتمسك الشخصية بالستارة وتشدها بكل قوتها ، وتهزها أماما وخلفا ، حتى يتحرك الهواء حول المصباح ، فيتوهج اللهب توهجا خطرا ، ثم يجرى يديه المزودتين بمخالب فضية طويلة ومقوسة ، على طول الستارة ، وهو لم يزل يخفى وجهه ، ويدق قدميه بصوت عال يجلجل صفوف الأجراس المثبتة على ساقيه والتى تحيط برسغيه وبقصبة رجله . وعندما يحدث التوتر اللازم ، يظهر أخيرا تنكره المرعب . وما أن يبدأ الرقص الحقيقى ، حتى تهوى الستارة على الأرض ، ويسحبها أحد الرجلين جانبا ، الى أن تدعو الحاجة اليها عند البدء فى عرض مشهد جديد هام .

والكاثاكالى رقصة يؤديها الرجال ، على النقيض من البهاراتا ناتيام التى هى فن نسوى فى جوهره . وحركات الكاثاكالى فيها مبالغة وافراط ، وفى خطوطها فخامة وثبات ، وفيها قفزات هائلة ، بل وفيها لحظات يثب فيها الراقصون عاليا فى الهواء ثم يقعون على الأرض ، وقد شدوا الساقين وباعدوا ما بينهما . ولا يتكلم الراقصون أثناء الأداء ، اللهم الا بضع صرخات حادة يطلقونها فى الفينة بعد الفينة . أما العازفون الذين يقفون خلفا ويدقون أجراسهم وصنوجهم ، فانهم يترنمون بالقصائد الشعرية يرسلونها الى آذان الراقصين ويصفون خلالها حركاتهم ، ويحثونهم على أداء أعمال أعظم وأضخم من ذى قبل . أما يدا الراقص فانهما نشيطتان لا تكفان عن الحركة طول وقت الأداء ، وتصوران بوساطة « المودرا » mudras (١) والايماءات كلّ كلمة يلفظها المغنى . وهناك أوضاع معينة للأصابع وحركات للأيدى لا تعبر عن الأسماء والصفات فحسب ، وانما يتركب منها فوق ذلك تشكيلات ، تعبر حسب التقاليد المتعارف عليها ، عن الظروف وحروف العطف ، وتصاريف الأسماء . وأى راقص قدير متخصص فى رقص الكاثاكالى يعرف حوالى خمسمائة من هذه الحركات الرمزية (المودرا) ، ويستطيع اذا ارتجلت له جملة ، أية جملة ، أن يصورها فى التو واللحظة ، بل وأنت لم تفرغ بعد من الكلام ، وذلك بلغة الاشارات الخاصة بالرقص .

(١) المودرا **Mudras** أوضاع اصطلاحية للأصابع يعبر بها الراقص عما يريهم من المعانى .

والمرأة الوحيدة التى درست الكاثاكالى دراسة عميقة واعية هى راقصة البهاراناتيام ، « شانتاراو » Chantarao التى ظهـــرت فى نيويورك ، وحظيت بنجاح مرموق . وأن أنوثتها إفى رقصة الكاثاكالى ـ التى يختص بها الرجال فى الأصل ـ لتضفى انعكاسا جماليا يحرك الوجدان بصورة غير عادية . وتمثل الباليهات الفريدة التى أبدعتها فى أسلوب الكاثاكالى ، بلا مراء ، أروع الأعمال فى مضمار الرقص الهندى الحديث ، منذ الأعمال التى ابتكرها « أوديى شانكار » .

وتنتسب « الـــكاثاك » Kathak ، وهى ثالث مدارس الرقص الهندية الأربع ، الى شمال الهند . وتحافظ مدينة « لاكنو » Lucknow فى اقليم « أوتار براديش » (سابقا الاقاليم المتحدة) على المدرســة الهندوستانية فى الموسيقى التى تتضمن قسما خاصا بهذا الأسلوب من الرقص ، تدرس به أحسن التقاليد . و « جيبور » المركز السياحى فى « راجاستان » المشهورة فى الغرب بجواهرها المحلاة بالمينا وقصورها الوردية اللون ، ولعبة البولو الشائعة فيها ، وأميرها (المهراجا) اللطيف الشمائل ، تعتبر من الوجهة الفنية موطن نفر من أبرع فنانى الكاثاك فى الهند . وتنشط منافسة شريفة بين لاكنو وجيبور فى امتلاك أحسن الراقصين . والفرق بين الأسلوبين دقيق للغــاية . ويعتمد تفضــيل الأجنبى المبتدىء فى دراسة هذا الرقص ، على شخصية الراقص أكثر مما يعتمد على الفروق المعقدة الموجودة بين الخطوات والحركات النوعية والتى يميزها الخبير المواطن ويجدها فروقا ضخمة .

وكان القسم الشمالى لبلاد الهند أول منطقة غزاها المسلمون . ومن الشمال توافد المغول الأشــداء فحكموا البــلاد . وكانت الدعــوة الى الاسلام وثقافته قوية ســاطعة فى رحاب حكام المسلمين . وتعرضت الهندوسية مع فنونها وعاداتها لتغييرات كبيرة فى هذه البقــاع أكثر مما تعرضت له فى البقاع الجنوبية ، حيث تقوم مسافات شــاسعة تفصل الحكام المسلمين عن رعاياهم . وكان غزو الهند فى البداية حربا دينية مقدسة ، وحرم الاسلام تمثيل الله أو تصويره وتصوير خلائقه من بنى الانسان . والدين الاسلامى قبل كل شىء دين جاد وحازم . ولم تزل المساجد فى الهند ، حتى يومنا هذا ، تضم حجرات خالية ، تلقى فيها مواعظ تدعو المؤمنين الى الأخلاق الحميدة فى حياتهم وسلوكهم . والمسلم حين يصلى يستقبل بوجهه مدينة مكة . ولقد حرم الرقص فى العالم الاسلامى كله ــ (على الأقل من الوجهة النظرية ، فقد كان من المستحيل ابطاله عملا) ــ ليس لأنه من عوامل اغراء وافساد الناس فى حياتهم الاجتماعية فحسب ، وانما لأنه يشبه كثيرا عبادة الله فى

صورة البشر . وكان هذا الأمر الأخير هو تماما المقصود من الرقص الهندى ، أى تمثيل الاله ومحاكاته ، وتقليد حركاته فى السـماء ، وادائها أمام عباده الصالحين فى الأرض .

وهكذا فانه بينما كانت الفنـون الهندوسية فنونا تصويرية تترامى الى درجة الشهوة الحسية ، كانت الفنون الاسلامية طاهرة أو تكاد فى تجريدها . وقد تألقت هذه الفنون فى مجـالات الموسـيقى والعلوم الرياضية ، والعمارة ، والزخرفة . والكاثاك هو تزاوج فى الرقص ، مثالى ، أو ممكن التنفيذ ، بين هذين المذهبين الدينيين المتضاربين . فأسلوب الرقص فى شـمال الهند ، الذى صادفه المسلمون فى بداية الأمر ، أسلوب داعر يحرمه الدين الاسلامى ، بيد أن الديانة الهندوسية لم تكن عقيدة واهية متهالكة عرضة للاندثار . ومن ثم فانه كلما زاد احتكاك الحكام بالمذاهب الهندوسية ، واصطبغوا بالطابع الهندى ، زادت مكانة الرقص رسوخا فى قلوب الشعب . ونتيجة لذلك تحولت الكاثاك ، وهى الرقصة الهندوسية القديمة — الى تمرين رياضى يتطلب اهتماما عقليا خالصا لا أثر فيه للعاطفة .

والكاثاك ، بصورتها الحالية ، تتضـمن بضـع مئات من الأوزان الايقاعية ، وبعضها لا يزيد فى طوله عن بضع « مازورات » ، والبعض الآخر معقد تعقيدا هائلا ، يستوعب زهاء مائة مازورة تنتظم أكثر من ألف وحدة . هذه الايقاعات يترنم على وقعها مغن يجلس بالقرب من قارع الطبلة ، مستخدما مقاطع خاصة توضح كل النبرات ، والوقفات ، والوصلات ، والموازين الخارجة ، وتأخيرات النبر . وينفذ هذا النمط بالتكات والطرقات والدقات على الطبول فى صورة الايقاع الصوتى . ثم تدق الراقصة الوزن الايقاعى بقدميها ، وتزخرفه بحركات فنيـة مطورة الأسلوب ، تؤديها بجسمها وذراعيها . ويسـتطيع النظـارة ، بواسطة رنين الأجراس المثبتة فى عرقوبى الراقصة ، أن يدركوا أى انحراف تقترفه عن النموذج الايقاعى الذى يرسمه لها المغنى وقارع الطبـل . ويجلس المتفرج جلسـة الحكم ، يترصد أى خطأ تقع فيه الراقصة . ولما كانت الايقاعات تقليدية ومألوفة لدى كل فنان خبير ، فان المغنى والراقص والطبال ينسجمون أحيانا ، من تلقائهم ، خـلال العرض ، مع النمط الايقـاعى ، أثر اشارة طفيفة أو حركة تنبيه تبدى لهم فى مستهل الأداء ، وكأنما يتم ذلك بفطرتهم . والفنانون المتازون ، من أمثال « اخوان ماهاراج » يرتجلون من وقت لآخر ايقاعا يتضاد مع ايقاع العازفين ، وفى نهاية هذا التركيب الايقاعى يوفق الجميع فى أداء الوزن الصحيح أداء متقنا .

والنظارة فى عرض الكاثاك ، ينصتون أكثر مما ينظرون . وناقد الرقص الكفء يفضل أن يتخذ جلسته وعيناه مغلقتان . ويتكون برنامج الكاثاك برمته من هذه الايقاعات التى تتتابع ، الواحد فى اثر الآخر ، وتتدرج من البسيط الى الصعب . وتقف الراقصة فى منتصف الساحة ، ولحمها يرتعش ، وهى تضرب الأرض بقدميها فى قوة وثبات (والأرضية فى الغالب يكسوها البلاط لمضاعفة الرنين) ، ويزداد النمط الايقاعى الموزون فى سرعته وتعقيداته . أما عدد الحركات التى تستخدمها الراقصة خلال هذه الايقاعات فانه محدود . وتتأرجح الذراعان فى الهواء وترسمان فيه صورا غير مجسمة ، وتشكلان مع الجسم هيئات وأوضاعا بديعة . وتلف الراقصة جسمها فى عدد متلاحق من الدورات دون أن تبتعد عن البقعة المحدودة لأدائها فى وسط المسرح . ويصاب المتفرج بالدوار من هذا المشهد ، اذ تبدو الراقصة وكأنها شبح يدور فى دوامة .

وبعد فاصل مناسب من هذا الرقص ، ينقلب العرض فيصبح تمثيلا خفيفا بتقديم بعض مشاهد « الجات » ghats التى تخفف من انتباه المتفرج الحاد وتركيزه الشديد ، بسبب ذلك العدد الكبير من الايقاعات المتتابعة المعقدة . و « الجات » توعز فقط بحركة درامية نوعية ـ من ذلك نسوة يحملن قدورا على رؤوسهن ، والاها ينفخ فى الناى ، وسيدات يتجولن فى الحديقة ـ وهى ، أى « الجات » التراث الهندوسى الوحيد الذى بقى لهذه الرقصة التى تطورت فى ظل الاسلام .

بيد أن بعض راقصات الكاثاك ، يختمن أداءهن حسبما يبدو لهن ، فيجلسن أمام النظارة ، ويترنمن بما يسمى « الغزل » ، وهى أبيات شعر قصيرة ،ويرتجلن حركات غامضة خلال غنائهن ، وتختتم كل غنوة بعبارة تتلاعب فيها الألفاظ بأسلوب فجائى ، أو يزدوج المعنى ، ولا ينكشف هذا الازدواج الا مع البيت الأخير الذى يعبر عن معنى يختلف كل الاختلاف عن المعنى المتوقع . وقد شرح لى ذات يوم أحد المتحمسين لرقص الكاثاك هذا التقليد بشعر ارتجله ، فقد تذكر منظر القصر فى عرض كاثاك التقليدى ، وراح يقول : « يا لجمال الملكة ، فوجهها مستدير ، وحسنها لألاء ، ينير ظلمة الليل » ، ولكن فى هذه اللحظة التى قد يعتبر فيها هذا الشعر متطاولا على الذات الملكية ، أضاف الشاعر قائلا : « انها ملكة الليل ـ القمر » (وهنا أيضا فى اللغة الهندية تلاعب مستتر فى الألفاظ ، وهو مثال نمطى « للغزل » ذلك أن « ملكة الليل » لفظة هندية تعبر عن الياسمين الذكى الرائحة) .

والأداء بالايماء فى رقصة الكاثاك لا ينال ما هو أهل له من الاهتمام والتقدير (كما أن « البادا » يبالغ فى أدائها) ، وليس فى الرقصة أى «مودرا» واضحة أو تنتمى الى عرف متبع . والكاثاك صورة مخففة لغاية لما كانت عليه الرقصة فى الماضى ، حين كانت على ما يبدو شكلا نمطيا دقيقا وتعبيريا من أشكال الرقص . بيد أن هذا التخفيف يضفى على الكاثاك نكهة خاصة فريدة فى نوعها فى الهند ، ومن العسير على الانسان الذى يتذوق حلاوة هذه الرقصة بعد أن يشهد عرضا يقدمه فنانون من امثال « شامبو ماهاراج » أو « بريجو » ابن أخيه ، أو « كومارى روشان » وهو فنان شاب ، أو العرض النارى المبهرج الذى أدته نجمة السينما « سيتارا » أن يفقد هذا المذاق الذى خبره .

و « الكاثاك » اسم جديد أطلق على الرقصة القديمة المعروفة باسم « نوتش » nautch ، وهى من أكثر أشكال الرقص الهندى القديم غواية وحطة . ويبدو الغزل الذى يتضمنه هذا النوع من الرقص ، فى نظر الأجنبى ، غامضا بعض الشىء . بيد أن المسلمين قد اعتبروه مثيرا للغرائز الجنسية ، فامتنع النساء عن أدائه ، اللهم الا فى بيوت الدعارة ، وحل محلهن الفتيات من الذكور ، فى الكثير من الأحايين ، فى قصور الأمراء . وفى الحفلات العامة كان الغلمان الأيفاع يقومون بأدائها ، فى البداية ، بصورة لا تفصح عن أية فكرة جنسية . على أنهم ما لبثوا قليلا حتى راحوا يحاكون حركات الاناث الناعمة ، ويدقون الايقاعات ، ويمثلون فى أدوار « الجات » مشاهد الحب الرقيقة المتوارية بعض الشىء ، فى غنج ودلال ، وكأنهم فتيات حقيقيات . وكثيرا ما يتحدث الشعر فى بعض مواضعه عن المحب على أنه فتى ، فى حين أننا نعلم ، من العرف والسياق أن المقصود حقيقة هو امرأة . والسبب فى هذه التورية أن الاشارة الصريحة الى العشق والى المرأة كانت على ما يبدو مثيرة للمشاعر العاطفية أكثر مما يليق .

واستمر الميل الى استخدام كل من الذكور والاناث فى أداء هذه الرقصة أمدا طويلا . ورقصة الكاثاك اليوم هى الرقصة الوحيدة فى الهند التى لم يزل يؤديها ، حسب التقاليد ، راقصون من الذكور أو من الاناث . وباستثناء الكاثاكالى ، والرقصات الشعبية ، التى تعتبر من ألوان النشاط الاجتماعى التى يؤديها كل أهالى القرية ، والمشاهد الجنسية المبهمة فى رقصة الكاثاك ، فان الرقص فى الهند ، كما تطور فى الوقت الحاضر ، فن يحترفه النساء . ومع أنه ليس عارا على الرجال فى الهند أن يرقصوا ــ ولعلنا نجرؤ على القول بأن هذا العار أقل شأنا فى الهند منه فى الغرب ــ فقد أصبح اليوم أمرا عاديا ومقبولا

أكثر من ذى قبل ، أن يكون للمرأة السبق فى هذا المضمار . ولست أعرف مثلا أى نجم سينمائى من الذكور يرقص ، فى حين أن كل ممثلة لابد لها ، ان عاجلا أو آجلا ، أن تؤدى على الأقل بضع خطوات من الرقص . وقد ثار فى السنوات الأخيرة جدل شديد حول مدى صلاحية الرجال فى أداء رقصة « بهاراتا ناتيام » مع أن كل شواهد الماضى تؤيد هذه الصلاحية . وهذا التأييد الشديد فى الهند كلها لرقص المرأة أمر يبعث حقا على الدهشة ، اذ أن جميع مدربى الرقص بلا استثناء من الرجال . ومهنة التعليم فى أغلب بقاع الهند وراثية ، وقد قام الآباء جيلا بعد جيل بنقل أسرار مهنتهم الى أبنائهم . ومن الغريب أن نفرا من أعظم معلمى الرقص فى الهند اليوم لم يؤدوا فى فصولهم خطوة رقص واحدة ، وانما لم ينفكوا يخرجون نجوم هذا الفن من بين تلميذاتهم الراقصات . وقد لا تباشر الراقصة أبدا مهمة التعليم ، فى حين يواصل ابن مدرسها مهنة أبيه التقليدية .

أما مدرسة الرقص الرابعة ، وتدعى « مانيبورى » Manipuri فانها تتفرع من الرقصات التى كانت تزاول فى امارة « مانيبور » التى اندمجت أخيرا فى اقليم آسام ، فى أقصى شمال الهند ، على حدود بورما . ومانيبور بعضه واد وبعضه صعيد . فالصعيد ، وتبلغ مساحته ٥٧٠٠ ميل مربع ، جبلى فى معظمه (وأعلى جزء فيه هو أكثر أجزاء سلسلة جبال هملايا انخفاضا) ، ويسكنه قبائل من أهل البلاد الأصليين ، عراة الأجسام ، من صائدى الرؤوس البشرية ، ويطلق عليهم بصفة عامة اسم « ناجاس » Nagas (وتختلف رقصاتهم الشعبية عن بعضها البعض ، وكل رقصة منها وحدة كاملة) . أما الوادى فمساحته ٧٠٠ ميل مربع فقط ، ويسكنه شعب متحضر فنان بدرجة عظيمة مدهشة .

وفى هذا الوادى ، والى جوار التلال المتربة البنية اللون ، وعلى مسافة كبيرة من تلال زرق معتمة أعلى من التلال القريبة ، وتحت قبة سماء فسيحة رائعة ، يخيل للانسان تحتها أنه فى جنة الخلد مقيم ، يعيش شعب لأفراده بشرة صافية ، وسمات مغولية ، وشمائل لطيفة حلوة . ويتنوع زيهم من ازار يلبس فى المناسبات العادية وفى داخل البيت ، الى نقبة رسمية أرجوانية اللون مخططة ، تتدلى من الصدر حتى الركبتين عند النساء ، ومئزر رفيع أبيض اللون يحيط بأرداف وسيقان الرجال .

وعندما يصل الزائر الى مدينة « ايمفال » العاصمة ، حيث قصر المهراجا ، يبهره للتو مرح الناس ، وروعة المناظر الطبيعية ، وبرودة

الهواء الذى ينعش النفس (والوادى على ارتفاع ٦٠٠٠ قدم) . ويتمتع الاقليم بطبيعته بمطالب الحياة الرئيسية ، وبقدر وافر من الكماليات : اذ تزخر تربته بالأرز والخضروات ، وتكثر الطيور التى يؤكل لحمها ، وطيور الصيد البرية ، ومن حاصلات الاقليم القطن ودودة القز ، وتتكاثف أشجار الغابات على سفوح التلال ، وتنمو نباتات النيلة والشاى نموا طبيعيا تلقائيا ، وينمو الحشيش فى كل مكان دون أية رقابة . ونباتات الفصيلة السحلبية (الأوركيدات) ممتازة بشكل غير عادى ووفيرة لدرجة أن الحكومة تحرم تصديرها خوفا على سوق الزهور الهندية من الانهيار . بيد أنه لا توجد سمة من بين سمات الفردوس التى تتجلى فى مانيبور أشد حيوية وأعظم حسنا وبهاء من فنونها المسرحية .

وقد حافظت مانيبور ، حتى اليوم ، ولعدة قرون خلت ، بمستوى عال ، علوا كبيرا فى فنون الموسيقى والرقص والدراما . والبلد الوحيد الذى يمكن أن يقارن بها فى درجة البراعة الفنية القومية — على ما أعلم — هى جزيرة « بالى » فى أندونيسيا . وقد اكتشف رابندرانات تاغور اقليم مانيبور فى عشرينات هذا القرن ، وأحضر منها الى مدرسته أول معلم للرقص المانيبورى غادر موطنه مانيبور . وبين عشية وضحاها ذاع صيت مانيبور . ولما وفق هذا المعلم الأول فى رسالته ، غادر مانيبور غيره من المعلمين سعيا وراء الحظ فى كالكوتا ، ودلهى العاصمة ، وبومباى العاصمة التجارية . وسرعان ما انتشرت شعبية هذا اللون من الرقص فى كل مكان ، وأصبح الرقص المانيبورى يمارس بأشكاله المختلفة فى كل أجزاء الهند التى يجرى فيها الرقص ، والعلة الرئيسية لتلك الجاذبية وذلك التقدير ، هى سهولة فهمه . وهو فى ذلك أقل الرقصات الهندية صعوبة فى الأداء . وقد أصبح عموما متعة هواة الرقص .

أما فى مانيبور نفسها ، فان الرقص المعروف فى الدنيا كلها باسم « مانيبورى » قد أصبح فى حالة يرثى لها ، دلالة ذلك أنه كلما عرض فيلم اخبارى هذه الرقصة وهى تؤدى أمام بعض الشخصيات الكبيرة ، أو فى مناسبة هامة ، خرج أهالى مانيبور ، الذين يشهدون الفيلم وثار غضبهم . والفرق كبير بين الصورة التى يتخيلها الهنود عن رقص « المانيبورى » ، وبين الطريقة التى يؤدى بها أهل مانيبور أنفسهم هذه الرقصة . فمثلا الزى الذى يستخدم دائما فى رقص مانيبورى لا يستخدم فى مانيبور نفسها الا فى الأوبرات الدينية المقدسة : ويتكون هذا الزى من نطاق مخملى على شكل الطوق مرصع بالترتر وبأقراص

فضية ، وصدرة محكمة ذات ألوان ريفية براقة ، وحجـــاب لامع من نسيج رقيق فضى قد رش عليه رقائق (الميكا) ، يغطى الرأس والوجه. أما شعر الراقصة فانه يربط ويجمع فى عقدة الى جانب رأسها ، ويلف بحلقة من زهور بيضاء أرجة .

والرقصات القصيرةذات الموضوع، والتى تتضمنها برامج(ربرتوار) راقصى « مانيبورى » على النمط الهندى ، هذه الرقصات هى فى الغالب من ابتكار معلمى الرقص وطلابه خارج البلاد ، وغير معروفة فى مانيبور نفسها . والموضوعات المعتادة التى تقترن بهذه الرقصات عبـارة عن مشاهد تصور جو الربيع ، والسير الى المعبد لوضع الأزهار عند قاعـدة صورة الاله كريشنا ، الاله المحبوب فى شمال الهند ، وقصص غزله مع حالبات اللبن ، أو الرقص بأطباق متوهجة ، اذ تستقبــل أشعة الشمس المشرقة بنـار مقدسة . وقد نجح الأسلوب المانيبـورى فى الرقص فى توطيد مكانته فى غضون الثلاثين عاما التى عرضت فيهـا هذه الرقصات فى الهند ، وفى الامكان اعتباره ، رغم ما طرأ عليه من انحراف واساءة فى التنفيذ ، مدرسة أصيلة فى الرقص الهنـدى . وواضح أن مستقبله سوف ينأى به باطراد عن موطنه الأصلى مانيبور. ولما كان كل فنان قدير يضيف شيئا من عنده الى هذه الرقصة ، فانها سوف تنمو فى النهاية خارج موطنهاالأصلى ، وتغدو فنا عميقالجذور يوفق بين مختلف ما طرأ على الرقصة الأصلية من اضافات .

والسمة الرئيسية لرقص مانيبورى ، سواء فى مانيبور نفسها أم فى خارجها ، هى ما تتضمنه من حركات الدوران والتمايل الرشـيقة ويبدو جسم الراقصة دواما وكأنه يختفى ويظهر فى موجات متعرجة متدفقة ، فى حين تتداخل الحركات الظريفة التى تؤديها اليد والذراع وتذوب بعضها فى بعض . وكانت النعومة والرقة فى هذه الرقصـة وحيا جديدا ناضرا نزل على الرقص الهندى الذى كانت أساليبه تتميز ، حتى ذلك الأوان ، بالحركة النشيطة ، الكهربية ، المتفجرة . وهكذا أضفت مانيبور على الرقص الهندى فى مجموعه اليوم حلاوة لم يكن له عهد بها فى رقصات البهاراتا ناتيام الدقيقة الحادة ، أو الكاثاكالى العنيفة ، أو الكاثاك المبنية على وحدات حسابية .

وانا لنجد فى مانيبور أمة من الراقصين . ففى عزلة الوادى حيث وفد فى القرن السادس عشر لاجئون دينيون ، فروا من اضطهادالحكام المسلمين ، نقع على لون من العبادة الهندوسية يتجلى خـلال الرقص والموسيقى ، لم يطرأ عليه أى تبديل أو تحوير . فمن واجب كل قرية

على سبيل المثال أن يرقص اهلها شهرا من شهور السنة ، حتى لا تنتكس سعادتهم وصلتهم المباشرة بالآلهة التى تحميهم . ويشترك الجميع فى هذا الرقص ، من الأطفال الصغار الذين لا يحسنون الخطو ، الى الشيوخ المسنين الذين يختالون فى خطوهم ، ويرتجلون حركات جديدة ، لاذكاء النشاط ،وبث الحمية فى نفوس الصغار ، وليبددوا عن نفوسهم الضيق والملل من كثرة تكرارهم ، سنين طويلة ، حركات ثابتة لا تتغير . وفى بعض الليالى التى يسطع فيها القمر بدرا، يخرج شبان المدن الى حلقات الرقص أينما وجدوها ، فيرقصون حتى مع الأجانب . وفى أثناء هذه الرقصات التى تتصل طوال الليل يستطيع الشبان أن يمسكوا بأيدى الفتيات غير المتزوجات اللواتى يسمح لهن بالبقاء فى هذه المناسبات خارج بيوتهن حتى مطلع الفجر .

ومن أبرز ماأسهمت به مانيبور فى دنياالفنون ،عروض «راس ليلا» Ras Lilas التى لم تقدم خارج اقليمها ، والتى لايتأتى لغير أهالى مانيبور أن يقلدوها . وهذه العروض أوبرات راقصة يقوم فيها فنانون محترفون يدربون تدريبا خاصا بالغناء والرقص والتمثيل بمصاحبة أوركسترا كبيرة تستخدم فى عزفها علبا صدفية ، وأنواعا مختلفة من الآلات الوترية ، وعشرات الصنوج اليدوية الرنانة والطبول . ومع أن « الرأس ليلا » ذائعة الصيت بصفتها قصة وأسطورة ــ (فهى الرقصة السماوية التى يؤديها الاله كريشنا حين يلهو فى حديقة « بريندافان » مع فتياته حالبات اللبن) الا أنها من الألوان الفنية التى يحافظ عليها أصحابها فى سرية وعناية كبيرة . ولما كان المسافرون الذين يقصدون مانيبور نادرين للغاية ، فان هذه الرقصة لم يشهدها أحد ، على وجه التقريب ، من غير أهالى مانيبور . ويجد السائح مشقة كبيرة حتى يتأتى له العثور على عرض لرقصة « راس ليلا » . وقد مرت عدة قرون لم يجر خلالها أى اتصال بين مانيبور والعالم الخارجى ، واذا كان ثمة اتصال ، فهو اتصال سوء وشر : من ذلك أن جيران مانيبور،اليورميين القاتلين الأشداء ، قد دأبوا على اختراق نطاق « ناجاس » البرى الذى يحمى الحدود ، وغزوا الوادى ــ (ولم يزل أحد وديان مانيبورالصغيرة تابعا لبورما) ــ ، وفضلا عن ذلك فان بعض التجار القادمين من البنغال كانوا يتغلغلون فى البلاد ، ويمتصون ثرواتها عن طريق حوانيتهم الصغيرة ، واحتكارهم للسوق التجارية . وفى عام ١٨٨٩ ، كان البريطانيون يثبتون دعائم استعمارهم فى الهند ــ (وكانت مانيبور آخر ولاية تخضع لسلطانهم) ــ ، فبعثوا موظفا سياسيا سرعان ما اغتاله المانيبوريون ، وكانت مهمته أن يستقصى أحوال الاقليم . وقد أثارت

هذه الحوادث حفيظة المانيبوريين وولدت فى نفوسهم كراهية الغرباء . هذا بالاضافة الى الأحكام الصارمة التى تتضمنها الديانة الهندوسية فى مانيبور . فالهندوسى لا يجوز له أن يؤاكل شخصا غير هندوسى ، أى من غير طائفته ، والمعابد محرمة على الأجانب الكفرة الذين يعتنقون ديانات أخرى . وتحاط رقصة « راس ليلا » التى تعتبر أقدس تمثيل لأعز اله يعبده المانيبوريون ، بغمائم كثيفة من الغموض . فاذا أسعدك الحظ ، وانتهى الى علمك عرض من عروضها ، كان عليك أن تقف خارج السرادق الذى يقام خصيصا للعرض ، وتستقر تحت ظل الطنف . ولا تجرى عروض « الراس ليلا » الا فى الليالى البدرية فى أشهر مارس وأكتوبر وديسمبر . فاذا أردت أن تشهد أحد هذه العروض كان لزاما عليك أن تصل مبكرا الى مانيبور ، وتشرع فى سؤال كل انسان تقابله عن المكان والزمان اللذين سوف يجرى فيهما العرض . فاذا وثق الناس من أنك جاد فى طلبك ، قدموا لك يد المساعدة . وسوف تكافأ على مثابرتك وطول أناتك ، فرقصة « الراس ليلا » فى مانيبور من أعظم روائع الفن الأسيوى . ولست أعرف شيئا فى العالم يسمو عليها من حيث الابداع الموسيقى ، أو يماثلها فى اثارة المشاعر ، أو يشابهها بأى وجه من الوجوه . ويتحرك المنشدون فى هذا العرض ، بوجوههم التى تعلوها مساحيق خفيفة ، وثيابهم المتألقة المزخرفة ، خلال الثمانى ساعات التى يستغرقها العرض ، ويترنمون بأنغام تخرج من أفواههم فى يسر وابداع لا نظير لهما ، ويزخر غناؤهم المختلف تماما عن الغناء فى سائر أنحاء الهند ، بضروب من التذبذبات والزغاريد ، والترددات فى الحنجرة ، وبدفء مدهش يفتن الأسماع ، مما لايوجد له نظير فى العروض المنهجية المتسقة الدقيقة فى الهند ، حسبما يبدو للأذن الغربية التى لم تتعود هذه الأنغام . وان التناسب الصحيح القائم بين الرقص وبين النغم ، وكذا بين « الخورس » وبين الفواصل الأوركسترية لينجم عنه تأليف بديع التركيب يتمشى مع الأصول الجمالية . والجو الاجمالى للعرض غريب ، يتركز فى العلاقة البديعة التى تربط بين المخلوق وخالقه . انه جو سماوى ، ولكنه مع ذلك مثير للعواطف الانسانية ، والأحاسيس الجسمية . وترى النظارة يبكون بغزير الدمع تأثرا من روعة العرض ، لا حزنا وكمدا . ويتعمق التأثير المنبثق من العرض فى نفس المتفرج الأجنبى ، ويسيطر على وجدانه ، سواء كان ذلك عن طريق ضرب من الأخيلة المبهمة ، أم بسبب روعة الفن نفسه.

***

ولم يزل حقل الرقص الشعبى ، وبغض النظر عما يكون قد أصابه

فى الماضى من تدهور ــ ، خصبا للبحث والدراســـة . وليس على الانسان الا أن يستفسر عن الرقص المحلى فى أية بقعة ينزل فيهـــا فى الهند ، فى المدن والقرى ، أو فى خارجها ، فسرعان ما ينتظم له عرض ، قد يكون بسيطا للغاية ، بل وخاليا من أية اثارة ، ولكنه جميل ومعقد . والرقص دائما متاح وميسور ، فى أية صورة كان ، وعلى درجة ما من الجودة والاتقان . وقد لا يشهد الانســان غيـر « رقص العصى » ، وهو النمط الوحيد من الراقص الشائع فى كل نواحى الهند ، وفيه يرقص جماعة من الرجال والنساء فى دائرة ، وكل منهم يمسك عصوين قصيرتين ، ويقرع العصى التى يمسكها غيره من الراقصين ، فى ايقاع منتظم . وسوف لا تجد ، فى بعض الجهات ، أكثر من حركة بطيئة متثاقلة ، لا حياة فيها . ولكنك مع ذلك سوف تجد كل الرقصات ممتعة . وتثير الاختلافات والتضاد القائم بين القطاعات المتجاورة من الاقليم الواحد دهشة لا حد لها . والرقص الشعبى فى الأصل ، أمتع لمن يؤديه منه لمن يشهده . والاشتراك فى رقصة ، كمـا فى رقصنـا « المربع » على سبيل المثال ، هو ما فيه من جاذبية جوهرية . بيد أن هذه الرقصات تعد فى الهند بالآلاف ، والمجموع الكلى لهذه القائمة من الحركات ، وأوضاع القدم واليد ، والزى ، والمصاحبة الموسيقية ، يشكل حقلا لا يفرغ من الدراسات والأبحاث ، لا لعالم الأنثروبولوجيا (التاريخ الطبيعى للأجناس البشرية) فحسب ، وانما ، وبصفـــة خاصة ، للراقص الذى يفتش عن حركات جـــديدة ، ويستكشف مجالات جديدة للارتقاء بفنه .

وكان احياء الرقص الهندى فى بادىء الأمر مشروعا تكفـــل به المتعلمون والراقصون . ولم يلبث نجاحهم فى مسعاهم أن نفــذ الى داخل الدوائر الرسمية وشـــاع بين عامة الشعب . وكان من عادة الأثرياء فى بومباى وكلكتا ، فى وقت من الأوقات ، أن يحتفوا بضيوفهم ، فيعرضوا عليهم بعد الفراغ من طعام العشاء برنامجا من الموسيقى الغربية تؤديه فرقة أهلية رباعية من عازفى الآلات الوترية . اما اليـــوم فقد أصبح من الترف أن يقدموا راقصة لضيوفهم . وثمــة عـــدد من ذوى النفوذ فى المدن الكبـرى يقدمون راقصـــاتهم المفضـــلات اللواتى يتمتعـن بحمايتهم ، فى حفلات خاصة ، بل ويساهمون فى نفقات حفلاتهن العامة وقـــد انبثقت فى جميع أنحاء القطر جمعيـــات صغيرة يشترك فيهـــا الأهالى ، ويدفعون لها كل شهر مبلغا صغيرا من المال ، وبفضل هـــذا المال تدفع هذه الجمعيات أجور الراقصات اللواتى تستقدمهن من جميع أرجاء الهند ليظهرن أمام الجمهور فى عروض مسائية . وانه لأمر مثـير

للدهشة أن نرقب هذه الجمعيات ، كجمعية « نوبور » في بومباى ،ونلحظ كيف تطورت من حفنة من الأصدقاء قد جمعتهم هوايتهم للرقص ، حتى أصبحت بعد سنين قليلة هيئات كبيرة منتظمة ومستديمة ، تدفع مبالغ كبيرة لجميع الفنانين الذين تستقدمهم . وقد حدث تغيير كبير في مركز هذه الجمعيات ، يبعث على الكثير من الأمل والتفاؤل . ذلك أنه بينما كانت هذه الجمعيات تعتبر نفسها ، فيما مضى ، سعيدة الحظ اذا أتيح لها أن تقدم في عروضها فنانة من الطبقة الأولى ، فان أية راقصة تعتبر اليوم أن أداءها باسم هذه الجمعيات شرف كبير لها .

في عام ١٩٥٥ ، نال الراقصات ، لأول مرة في الهند منذ عدة قرون مضت ، التقديرات الأهلية والرسمية ، من نفس الطبقة التى اعتاد الملوك والأمراء في الماضى أن يمنحوهن اياها . وقد أنشأت الحكومة الهندية في السنوات الثلاث الماضية ماسمته « الجوائز الرئاسية » ، التى دعى من أجل تسلمها « فنانو هذا العام » للحضور الى مدينة دلهى حيث احتفل بهم . وفى أثناء حفل عظيم مؤثر حضره العظماء والأعيان، منحوا شهادات رسمية، وأساور، وقلادات ذهبية ، وشيلانا، وأقمشة موشاة بالذهب . وقد بدأ هذا التقليد في سانجيت ناتاكا « أكاديمية الموسيقى والرقص والدراما والسينما » المشمولة برعاية الحكومة ، والتى تستهدف حماية الفنون وتشجيع الفنانين الذين يظهرون بأدائهم في كل من هذه المجالات . بيد أنه لم ينل هذه الجوائز ، حتى عام ١٩٥٥ غير الموسيقيين ، فالموسيقى أكثر الفنون في الهند حظا من الاحترام والتقدير . وقد أنشئت فروع من الهيئة المركزية لهذه الأكاديمية، في كل اقليم وكل مدينة ذات أهمية ، بغرض النهوض بالأشكال الفنية القومية بعد السنوات الطويلة من الاهمال التى مرت بها . وقد وضعت « الجوائز الرئاسية » بعد استشارة لجنة من العلماء والنقاد ، ولابد لاختيار الفنان لنيل الجائزة ، من حصوله على اجماع أعضاء اللجنة .

وقد فاز بتقدير الدولة في عام ١٩٥٥ « بالاساراسواتى » Balasaraswathi راقصة البهاراتا ناتيام العظيمة في مدراس ، والراقص «شامبو ماهاراج» Shamboo Maharaj أصغر الأخوة «ماهاراج» الثلاثة ، الذى أسهم رقصه بقدر كبير في النهوض برقص الكاثاك الى مستواه الحالى المرموق . وكان الحفل ، بكل مافيه من أبهة ومظاهر رسمية ، ومن حضره من كبار موظفى الحكومة الذين أحاطوا أعناق الفنانين بأكاليل الزهور ، وألقوا خطبا تتغنى بمديحهما ، أكثر ، في نظر الكثير من الناس ، من مجرد حفل لتكريم فنانين جديرين ، وانما كان

تتويجا لمشروع احياء فن الرقص فى الهند فى الزمن الحاضر ، والاعتراف فى نهاية المطاف ، بالمكانة الوطيدة التى استردها الرقص ثانية .

ومن المستحيل أن نفكر فى الرقص فى الهند فى الوقت الحاضر ، دون أن نلقى نظرة ، أكثر من عابرة ، الى الأفلام السينمائية . فصناعة السينما فى الهند هى الثالثة بين مثيلاتها فى العالم ، ولا تتخلف كثيرا فى كمية انتاجها عن هوليود واليابان . وليس للرقص فى الحياة الهندية العصرية مكانة أعظم وأبرز مما له فى مضمار السينما . فثمة مبدأ يتفق عليه ضمنا جميع منتجى السينما ، من شأنه أن تحتوى جميع الأفلام السينمائية على سلسلة طويلة من الرقصات المتقنة البارعة . وأذكر فيلما رقصت فيه خمسون فتاة جميلة فوق خمسين طبلة منتفخة أطول مدة شهدتها للرقص فى الأفلام السينمائية ، وتشكل هذه الرقصات مع الأغانى المصاحبة لها الجاذبية الشديدة التى تتمتع بها صناعة السينما فى الهند . واذا تصفحت أية جريدة فى الهند ، فسوف تجد أن الإعلانات تظهر الممثلة الأولى فى وضع راقص ، وأنها تعمل دعاية عن عدد الرقصات التى تضمها الأفلام مثلما تعمل دعاية عن عدد النجوم الذين يظهرون فى الأفلام الأمريكية . وقد قدم أحد الأفلام حفلته الاولى بالعبارة الآتية : « أعظم وأعجب سلسلة رقصات فى تاريخ الفيلم الهندى على جيفا كولور » . وتحتكر السينما الكثير من المواهب البارزة فى الهند وتحورها حتى تتواءم مع المستوى العام للذوق الفنى الذى تميل جميع الصناعات السينمائية فى العالم الى مراعاته على مايبدو . وقد دخل الكثير من أبرع الراقصين والراقصات فى حقل السينما لكسب عيشهم كمؤدين أو مستشارين أو مصممين للرقصات « كوريوجرافيين » .

ثم ان السينما فى الهند ، تبدى لسوء الحظ شيئا من العداء نحو بقاء الملاهى التى تعرض المواهب الفنية الحية ، شأنها فى ذلك شأن السينما فى كل مكان . وهى بذلك تعوق تقدم الفن . وليس للرجل العادى فى الوقت الحاضر أية حاجة لأن يشجع الرقص فى خارج الأفلام السينمائية ، بل ولا يستطيع ذلك فى الغالب ان شاء . فالأفلام تمتص المال القليل الذى تخصصه كل أسرة للهو والتسلية ، بما تقدمه من البرامج الطويلة الكاملة نظير رسم زهيد . وتبلغ نسبة النفقات بين المسرح والسينما أربعة الى واحد ، بمعنى أن الإنسان يستطيع ان يشهد أربعة عروض سينمائية من الدرجة الأولى ويدفع فى ذلك نفس المبلغ الذى يدفعه أجرا لأرخص مقعد فى مسرح يقدم فيه استعراض ترقص فيه راقصة مشهورة . وهذا أمر هام فى بلد مثل الهند الأجور فيها

منخفضة ، ومستوى المعيشـــة يكاد يغطي بصـــعوبة مطالب الحياة الجوهرية .

والاهتمام الكبير الذى يحظى به الرقص فى الأفلام السينمائية ،وهو الأداة التعبيرية للذوق الفني القومي ، يحمل في ذاته مشـــاكل جمالية خطيرة . والمشكلة الأساسية — ويستثنى منها بعض الفنانين المبـــرزين أمثـــال « كوماری کامالا » Kumari Kamala (بهـاراتا ناتيـــام) ، و «سيتارا» Sitara (كاثاك)، وهمـا فنانان قديران ، مدققـان فى أساليبهما — هو أسلوب الرقص الجديد الذى تطور . وقد أصبح الأسلوب الجديد ضربا من « المنافسة الجامدة » وعلى الأخص عندما أشبع هذا الأسلوب قدرا كبيرا من غـــريزة الرقص الكامنة فى نفس الهندى . و « الرقص السينمائى » أو « الرقص الشرقى » بما تتضـمنه هاتان العبارتان فى اللغة الانجليزية من دلالة التحقير ، تفسران هذا اللون من العروض فهو (أى هذا العرض) مستخلص من مدارس الرقص الأربع ، ولـكنه مع ذلك لم يزل خارجا عن نطاق أى منها . ولـكى نوضح هـذا الأمر ، يجـــدر بنا أن ندرس القواعد الجمالية الهنـدية دراســـة موجزة .

والرقص قبل كل شىء ، فى الهند وفى كل أنحاء آسيا ، فن تقليدى بطبيعته . وهو فى جوهره ، لم يخترعه أو يتخيله فرد من الناس ليعبر به عن اختلاجات نفسه . ومع أن الراقص يرتجل رقصه ارتجالا بارعا — « الشيء الذى لم يعد له أثر فى الغرب » — ، الا أن ارتجاله يتم طبقا لقواعد قديمة (كلاسية) محددة السمات . وليس فى هذا الارتجـال، تبعا لنظرية الرقص ، أى عمل ابتكارى صريح . وفى الامكان اجــراء مقابلة بين هذا الارتجال وبين مايفعله عازف البيانو وهـــو يؤدى قطعة لبيتهوفن أو شوبان ، اذ ليس من شأنه فى هذا المجال أن يخلق عمـلا جديدا . فالفنان هنا ، كالراقص الهندى ، يتولى اعادة خلق أو تصوير أجواء أخرى غير التى يعيش فيها « فهو فنان منفذ » ، خلاف الفنـــان الآخر الذى هو المؤلف » ، أجواء انفصلت عن شخصه لأنها تنتسب الى عهود أخرى ، بل والى بلاد أخرى . وترجع المتعـــة التى يستشعرها المتفرج الى نبوغ الفنان المؤدى الذى يلمع خلال واجهة العمل الفنى الذى يعرفه المشاهد ويألفه .

وللرقص ، بالصورة التى أعيد بناؤه عليها فى الهند ، فى نظر الغربى وطريقة التفكير الغربية ، عدد معين من الحدود والقيود . فثمة الكثير من المواقف والانفعالات لايمكن تناولها بالرقص فى أشـكاله التقليدية الصحيحة . من ذلك أن الموضوعات غير الدينية ، والموضوعات العصرية

التى تتناول الحياة اليومية العادية التى لاترقى الى مستوى الحقائق الأبدية ، يصعب التعبير عنها بالرقص الهندى ، على الرغم من وجـود بعض رقصات البادا التى تصور غاندى ، ومغزله ، و « مسـيرة الملح » واستشهاده . ولايجد الانسان العادى الذى ينشد التسلية متعة فى ذلك التشبث الشديد بالرقص القديم فى حدود التقاليد وحدها . وقـد انتقلت عدوى هذا الشـعور بالمثل من الغرب الى آسيا ، عن طريق هوليوود . فطالب التسلية يريد اليوم أن يشهد تباينات سريعة ، أسرع من ذى قبل ، وحركات متفاوتة كثيرة التغير ، لاتستقر ولا تهدأ . وهذا بالطبع هو وليد الاتساع فى الخطو والزيادة فى السرعة ، الأمر الذى يميز عالمنا الحاضر .

وهناك أيضا عوامل فنية (تكنيكية) تنهض ضد الرقصات القـديمة الكلاسية . فكلما اشتد تنظيم التقاليد للشكل الفنى والصيغة الفنية، ازدادت الصعوبة فى تنفيذها تنفيذا صحيحا متقنا . ونقول بوجه عمالى عام ، ان تنفيذ ما هو متعارف عليه كقاعدة فنية قديمة تنفيذا دقيقا ، أمر أشد صعوبة من اقتباس هذه القاعدة حتى تشكل مجموعة جديدة من القواعد الفنية الشخصية التى يبتدعها أحد الأفراد . والراقص فى الهند يكرس حياته كلها فى اتقان شكل واحد من أشـكال الرقص . والرقص ، على هذه الحال تعترضه مصاعب لايمكن تذليلها . فالراقص ينتسب عادة الى مدرسة واحدة فقط ، على الرغم من وجود أربعمدارس للرقص . والغربى يحتاج الى جلاء هذه النقطة . فمنذ بداية احياء الرقص الهندى القديم ، حاول بعض الراقصين ، وكذا كل الفنانين الذين ظهروا بأدائهم فى خارج الهند ، فى أوروبا وأمريكا ، أو فى مدن الهندالكبرى أمام المتفرجين من ذوى الثقافة الغربية ، عرض منوعات تتناول مدارس الرقص الهندى المختلفة . وكان لامناص من ذلك حتى يتضمن البرنامج عددا كافيا من التباينات تجذب النظارة الذين ليسوا خبيرين أو ملمين بالرقصات الهندية الشعبية .

وقد كتب النجاح لبعض هذه المحاولات . فشانتا راو Shanta Rao على سبيل المثال ، عارفة برقص كاثاكالى بقـدر ماهى عارفة برقص بهاراتانتيام . وينتقل « رام جوبال » Ram Gopal بيسر بين رقصتى الكاثاك والبهاراتانتيام اللتين يؤديهما بقـدر متماثل من البراعة . أما « أوداى شانكار » Uday Shankar ، وهو انجح الراقصين الهنـود فى خارج الهند ، فانه يعرض مقتطفات من جميع مدارس الرقص ، بيـد أن ما أسهم به فى هذا المجال هو أنه قد أضاف عنصرا جديدا كل الجدة الى الرقص الهندى ، ذلك هو أسلوب العرض الغربى البارع . ويبدو،

شانكار أكثر مايدنو من مفهوم الرقص في الغرب ، عندما يعالجه كفن خلاق ، ويبنيه بصورة معتمة غامضة على حركات الرقص الهندى القديم .. وتتكون عبقريته الفذة في قدرته السحرية على خلق الجو الفنى. والعجيب أن الجو الشبيه بجو الأحلام الذى يحيط برقصه ، ويخلب لب المتفرج ، لا وجود له بالمرة فى الرقص بالمفهوم الهندى . وتنحصر نقطة الضعف فيه ، باعتباره راقصا هنديا ، أنه على الرغم من اتخاذه الكاثاكالى رقصته الأولى المفضلة وأداته الرئيسية ، الا أنه لم يحاول أبدا أداءها أمام الجمهور ، اللهم الا عن طريق غير مباشر ، وبالايحاء . وهو يصر على أن جمهور النظارة من غير العارفين بمدارس الرقص لايستطيعون متابعة الايماءات الهندية (المودرا) ، وسوف يصم آذانهم قرع الطبول ، وسوف يجدون فى الأزياء والمكياج أشياء سخيفة . وربما كان هذا الرأى ينتمى الى الزمن الماضى ، الى عصر يختلف عن عصرنا الحاضر الذى يبدو ، على الأقل فى السنوات العشر الأخيرة ، عصرا من التفاهم والتسامح بين شعوب العالم ، وقبول كل ماهو أجنبى أصيل .

على أنه باستثناء هذه المجموعة من الفنانين ، فان الكثير من الراقصين قد أصابهم الفشل فى محاولاتهم تطعيم رقصهم بالتنوع والتنسيق ، اذ لم يكونوا يتمتعون بالتمكن الحرفى الذى يساعدهم على الاضطلاع برقصات المدارس الأربع ، ولم تكن لديهم قدرة الخلق والابتكار اللازمة لاضافة الجديد للفن . ومن بين هؤلاء راقصة تظهر فى أخذ الباليهات فتؤدى بمفردها ، مباراة ، ترقص فيها ، فى تتابع سريع ، كلا من ضروب الرقص الخاص بالمدارس الأربع . (وفى رأيى ، أنها تؤدى كل رقصة أسوأ من سابقتها ـ وتقوم الآلهة ، حسب موضوع الباليه ، وقد وقعت فى حيرة على ما أظن ، فتقدم جائزة لكل مدرسة رقص) . وثمة مجموعة أخرى من الراقصات يؤدين بمصاحبة مكبرات للصوت تذيع باللغة الانجليزية . وبصرف النظر عن رأينا فى هؤلاء الفنانين ، وفيما اذا كنا نتسامح معهم أو نرثى لهم ، فالحقيقة أنهم يحاولون ايجاد حلول للمشاكل الحقيقية التى تعترض الرقص القديم ، ويجهدون فى تطويره حتى يتواءم مع الظروف الجديدة التى أحاطت به .

وقد اعترضت صناعة السينما نفس المشاكل التى حاقت بكبار الفنانين المتخصصين فى الرقص الكلاسى ، ذلك أن الأفلام تريد استخدام رقصات ليست مجهولة من الناس كل الجهل ، فالمتفرج الذى يدخل دور السينما فى الهند ملم بوجه عام ، الماما متوسطا ، باحدى مدارس الرقص الأربع على الأقل (المدرسة التى تنتمى الى الاقليم الذى يعيش فيه) . ومع ذلك فان هذه الرقصات حقيقة بأن تشبع مطالب الذوق

العصرى الحديث . ولا ريب أن صانعى الأفلام على علم بالنجاح الدولى الذى ظفر به الرقص الهندى فى الخارج ، وبالحلول الموفقة التى انتهى اليها الفنانون الهنود فى خارج بلادهم ، بل وفى داخلها . وان الجموع الكبيرة من الجماهير التى تستمتع بمشاهدة عرض من العروض لتمثل بوجه عام مستوى من الفهم والتقدير أحط من المستوى الذى يتطلبه عدد قليل من خاصة النظارة . ومن ثم فان المشكلة كان حلها عن طريق الأفلام السينمائية أيسر منه عن طريق الفنانين الذين طفقوا يحاولون خلق مزيج من الأساليب الفنية دون أن يفرطوا فى الخصائص الأساسية لكل أسلوب منها . والرقص السينمائى الذى ظهر اليوم يجمع بين عناصر التكنيك والبراعة الفنية فى الأداء ، تلك التى يتصف بها الراقص المدرب طبقا لقواعد الرقص التقليدية ، وبين التأثير الملطف اللذيذ الذى انبثق من الرقص المانيبورى ، بالاضافة الى خليط من حركات الرقص المقتبسة من سائر أنحاء الهند .

وقد نتج عن هذا الأمر ، فى مستهل صناعة السينما ، شىء من التقزز .. فقد بدا فى نظر المتمسك بالتقاليد خليطا من المخالفات الطائشة غير الحاذقة لجميع قواعد الجمال الفنى . وثمة بعض المفارقات القبيحة التى ترددت على الشاشة قد جعلت الانسان يخشى أن تكون السينما قد أفسدت ذوق الجماهير فى الرقص الهندى الجدى الأصل قبل أن يتم تنفيذ مشروع احياء هذا الرقص . بيد أن مثل هذه المخاوف لم تكن لحسن الحظ قائمة على أساس صحيح ، ذلك أن كلا من الاتجاهين قد اتخذ طريقه مستقلا عن الآخر ، وراح يتطور تبعا لمطالبه الخاصة ، ويدرك أهدافه وما هو أهل له من تقدير . ولقد ارتقى الرقص السينمائى وتهذب ، عن طريق الصدفة والحظ الموفق . ومع أن هذا الرقص لم يزل ، على ما أشعر ، رخوا مخنثا ، تعوزه القوة والرونق اللازمان لكل فن عظيم ، الا أنه قد بدأ ينتج نكهته الخاصة به ، بل وخلق فوق ذلك مجالا جديدا للرقص . وسوف لايكون أمرا عجيبا أن يتطور هذا المزيج من الحركات والايماءات ، فى نهاية المطاف ، فيشكل رقص الهند الحديثة . أن جمهورا يعبر عن اعجابه بما يشهد فى حماسة شديدة ، لابد أنه يتذوق هذا الرقص بنهم ، ولعل هذا أسطع برهان على أن هذا الرقص يعبر عن مزاج ومشاعر الشعب فى الهند المعاصرة . ومن العجيب أنه بعد انقضاء سنين من الركود الثقافى فى الهند ، بدأت الأفلام الهندية تترك أينما حلت ، فى الملايو ، واندونيسيا ، وتايلاند ، آثارا ودلائل من نفوذ الثقافة الهندية فى هذه البلاد ، تتجلى بعض الشىء فى عروض الرقص المحلية فى المدن .

لقد أجمعت الآراء على الخطورة التى يتعرض لها الرقص الكلاسى النقى من جراء هذا الرقص الجديد الذى يظهر فى الأفلام السينمائية، والذى يقدمه الراقصون الدوليون ، واتخذ اجراء جذرى لحماية هـذا التراث والحفاظ عليه ، بصورة باتة حاسمة ، ضد أى اعتداء آخر قد يحدث فى الحاضر أو المستقبل . وقد جرى فى عام ١٩٥٥ أعظم حدث فى عالم الرقص الهندى منذ عدة قرون : ذلك أن « بالاساراسواتى » التى ظلت سنين طويلة فى عزلة ، بسبب المكانة الرفيعة التى ورثتها عن أمها ، وهى من أعظم المغنيات اللائى أنجبتهن الهند ، وعن جدتها ، وهى بالمثل عازفة بارعة على آلة « فينا » Vina الوترية المعقدة ، ولأنهـا «ديفاداسى» يلتف حولها عدد من المعجبين المخلصين ، فأبعدتها عزلتها هذه عن التيارات والأعاصير التى عصفت بالجماهير عموما ، ولكنها استسلمت أخيرا للضغوط المتزايدة التى وقعت على كاهل كبار الفنانين فى الهند ، وظهرت فى أكاديمية الموسيقى المشهورة فى مدراس ، عارية القدمين ، مرتدية فى شيء من عدم الاكتراث ثوبا من السارى الأسود ، قد زينت حاشيته بزخرف من الترتر ، وقالت فى عبارة متواضعة ، ولكنها خالدة : « هناك بدع تنتشر فى كل مكان . وسوف أتولى ، من أجلكم تدريس الرقص الحقيقى الصحيح كما أعرفه » . وهنـــاك اليوم ، خارج دار الأكاديمية ، لافتة عميقة الدلالة ، لانظير لها فى عالم الرقص الهندى، كتب عليها :

مدرسة بالاساراسواتى

لرقص بهاراتا ناتيام

وتسجل هذه اللافتة أول مرة تقدم فيها فنانة عظيمة تمارس أصح تقاليد الهند الفنية القديمة ، خدماتها ، وتبذل جهودها ، لتعليم الشعب الهندى أصول الرقص .

***

الدراما الحديثة

يكشف تاريخ الدراما فى أية بقعة من بقاع العالم ، بوجه عام ، عن تدرج فى الموضوع من الآلهة الى الملوك الى الآدميين العـــاديين . وتستهل مادة الدراما عادة بمآثر وأفعال الكائنات السماوية ، فلا تهتم الا بها . وكلما تطور المسرح ، واستقل عن مصادره الكهنوتية ، تناول أمورا تجرى فى أماكن رفيعة ، وأحداثا تقع فى دوائر الحكام . وأخيرا

فى أوج التطور ، يبدأ الانسان العادى فى الظهور بنفسه على خشـبة المسرح . وعند هذا تستخلص جماهير النظارة متعة مسرحية من رؤيتها لأشخاصها أو لأشخاص من جبلتها مصورة فى مواقف ، بعيدة عن أن تحدث لهم ، وانما ليس ثمة ما يمنع من أن تطرأ لهم فى حياتهم الواقعية . هذا التدرج يظهر عادة ، فى مختلف البلاد ، أذواق الجمهـور المتغيرة ، والجهود التى يبذلها أهل المسرح لمسايرة تقدم الزمن . وكلما ظهر نمط جديد من الموضوعات ، وحل محل نمط قديم ، نسى الماضى عادة وهجرت مسرحياته . ولعل اليـابان البلد الوحيد فى العـالم ، على الأرجح ، الذى لم تزل تعرض فيـه هذه المستويات المختلفـة من الموضوعات ، وتلقى رواجا لدى الجمهور . أما فى الغرب فقد تغلبت آخر مرحلة من مراحل التطور المسرحى الثلاث ، وهى مرحـلة المسرح الحديث ، على المرحلتين السابقتين . وتتخـذ الـدراما الاغريقية ، ومسرحيات الخوارق ، والمسرحيات الأخـلاقية فى أوروبـا ، حتى المسرحيات الكلاسية والتاريخية فى انجلترا ، جوا شبيها بجو المتاحف وتؤدى فى الغالب كلون من الغرائب أو الثقافة الضرورية أكثر منهـا كلون تعبيرى ذى جاذبية عامة .

وأما تطور المسرح الهندى مبتعدا عن مسرح الآلهة ، فقد تم فى بطء شديد ، واستغرق زمنا طويلا . وهناك بالطبع أمثلة لقصص الملوك ، بل وللتهكم (الساتير) الاجتماعى فى المسرحيات السنسكريتية . بيد أن مجموعة المسرحيات ودوافعها كانت تتناول دواما الأحـداث الالاهية . وما أن ابتعدت الدراما خطوة واحدة عن الدين ، حتى عادت اليه كما رأينا من قبل . وبينما كان من المسـتطاع تصـوير الآدميـين العاديين وسط الآلهة ، أو وسط الملوك فى زمن لاحق ، فان هؤلاء الآدميين كانوا يظهرون دائما فى صورة ممثلين هزليين ، أو فى فواصل وعقد ثانوية تتمشى مع اهم المشاهد التمثيلية التى يقوم بها أسيادهم من آلهة أو ملوك ، فيفسرون الأمور لعامة الناس من المتفرجين ، ويتولون تثقيفهم وتوسيع مداركهم . ولا ريب انه فى الهند ، حيث تتخذ الآلهـة صورة العديد من الناس ، (على نقيض الصورة اللاهوتية المألوفة لدينا فى الغرب ، والتى يتخذ فيها الانسان صورة الاله) يشعر الانسان بأن مادة الموضوع أقل تحديدا وتضييقا منها فى أى بلد آخر ، فللآلهة ما للبشر من رذائل وفضائل . بيد أنه لا مراء فى أن الغلاف السميك من الشعور الدينى الذى كان يحيط بالدراما قد أخر نمو المسرح الحـديث قرونا طويلة .

ولقد بدأ المسرح الهندى الحديث منذ قرابة مائة وخمسين عاما . ومن البديهيات اليوم أن نقرر أن هذا المسرح قد نبع مبـاشرة من

الغرب ، مثله فى ذلك مثل المسرح الحديث فى سائر أنحاء آسيا .
والمسرح الحديث مسرح متكلم ، غير دينى ، خال من الرقص ، واقعى ، زاخر بالحركة ، يقدم تلهية موجزة ، فهو على هذه الصورة يعتبر فى معظمه مسرحا أوروبيا ، وقد مر بأعلى مراحل تطوره فى أوروبا . ولا ريب أن هذا المسرح هو أعظم تراث تركه الغرب فى مستعمراته بالشرق . وليس ثمة ما يمنع من القول بأن الشرقيين كان فى استطاعتهم أن يكتشفوا بأنفسهم المسرح الحديث دون أن يعانوا مرارة الاستعمار . وهناك دلائل كثيرة لوجود مسرح غير كلاسى فى قلب المسارح الكلاسية نفسها ، وكثير من الأنماط المسرحية كان « حديثا » فى أول ظهوره . وقد جرى اقتباس المسرح الغربى وتطويره ، بطبيعة الحال ، وفقا للقواعد الأسيوية ، وتبعا للقيم الجمالية الأسيوية . ومن ذلك أنه قلما استخدم نمط المسرحية الجيدة التى تتضمن ثلاثة فصول. أما فقرات وحرفيات الرقص والغناء التى تتخلل الأداء فى وفرة وسخاء ، فانها تتنوع باختلاف الأقاليم . ولعل أبرز وجوه الخلاف بين هذا المسرح الأسيوى ، وبين النمط الأصلى الذى نبع منه المسرح الحديث ، أن المسرح الأسيوى ظل الى وقت قريب جدا وقفا على الممثلين الذكور . فقد كان الرجال يؤدون جميع الأدوار ، حتى ما كان منها خاصا بالنساء ، وكان هذا شأنهم منذ نشأة الدراما . ولم تزل الدراما حتى اليوم ، باعتبارها مجالا فنيا يختص به الرجال وحدهم ، تمثل وجها من وجوه المسرح الأسيوى ، وذلك على الرغم مما طرأ عليها من تجديدات لاحقة .

وفى الوقت الذى أدخل فيه البريطانيون المسرح الحديث فى الهند كانت اللغة السنسكريتية قد فقدت سلطانها على كل فروع الأدب . وقد استغرقت اللهجات المحلية وقتا طويلا فى بناء أدب جديد من أشعار ووثائق دينية ، كانت ، على الرغم من مفرداتها السنسكريتية الطابع ، مستقلة بنفسها ، وجميلة فى أسلوبها . واهتمت الأقاليم ، بضرورة الحال ، بنمو الدراما الحديثة . وفى الهند اليوم حوالى ستين لغة ، عدا اللهجات المبهمة . وقد أنتجت أهم هذه اللغات مسرحياتها دون اعتبار لما فعلته غيرها . ونجد اليوم أهم هذه المسرحيات اللغوية أو كما يسميها الناس المسرحيات الاقليمية ، فى ماهراشترا ، والبنغال ، ومدراس ، وجوجيرات ، وآندراه . وهناك فوق ذلك مسرح « البارسيين » **Parsis** فى اقليم بومباى ، ويتكلم هؤلاء بلغة «جوجيرات» . وتعمل فى بومباى أيضا فرقة من المحترفين الذين يستخدمون اللغة الانجليزية . وثمة مسرح آخر يستخدم اللغة الهندية أو الهندوستانية ، وهى أوسع اللغات انتشارا فى الهند . وهناك غير

ذلك من المسارح . ولكل اقليم فى الهند نمطه المسرحى الخاص به .
بيد أن هذه المسارح الثمانية التى ذكرناها آنفاً تستحق التنويه بصفة خاصة ، وقد أخرجت منذ البداية أهم المسرحيات الجديرة بالاعتبار فى الهند الحديثة . واذا كانت عبارة « المسرح الاقليمى » قد تبدو فى نظر الغربى قليلة الشأن يعوزها الدافع القومى الكبير اللازم للمسرح اذا أريد له الحياة والبقاء ، الا انه لابد لنا أن نتذكر أن أقل لغات الهند انتشارا ، وهى لغة «جوجيرات» يتكلم بها ستة عشر مليونا ونصف مليون من الهنود ، أما أوسعها انتشارا ، وهى اللغة الهندية ، فانه يتكلم بها مائة وخمسون مليونا . ولم يستخدم المسرح الجديد فى الهند الا لغات الشعب هذه ، وقد فهم أغلبية سكان الهند لتوهم هذه المسرحيات .

ومما يبعث على السخرية أن المسرح الحديث ولغاته قد خدمت الأغراض السياسية ، والاعلامية ، والأفكار المعادية للاستعمار خدمات جليلة . وبدأ بوصول البريطانيين الى الهند ، لون متماسك من الوطنية ، واتخذ تاريخ الهند بعد ذلك أهمية مباشرة حتمية عند جمهور المسرح بما يحويه هذا التاريخ من كفاح ضد البريطانيين ، وادانة من يتعاون من الهنود مع المستعمر ، وضروب البطولة التى قام بها أولئك الذين قاوموا الاستعمار . فالشكل المسرحى الحديث ومادته الموضوعية قد خلق كلا منهما حدث واحد ، ذلك هو ظهور الحكام الأجانب . واستخدام سلاح المسرح الفعال ، فى دهاء وخفية أحيانا ، وفى صراحة وعلانية أحيانا أخرى ضد المستعمر الذى أدخل هذا المسرح فى البلاد . وثمة مثل آخر يوضح بطريقة غير مباشرة هذه النظرة التى ذكرناها آنفا ، تلك هى الدراما التاريخية المراتية[1] المشهورة : « بهوباندكى » Bhau Bandki والمراتيون (أو الماهراشتريون) الذين يبلغ تعدادهم سبعة وعشرين مليونا يعيشون على طول الساحل الغربى للهند فى وسط اقليم بومباى ، كانوا من أكثر شعوب العالم عداء للغزاة ، وأكثرهم تشبعا بالروح الوطنية . وتنعكس ميولهم فى هذه المسرحية . والشخصية الأولى فى المسرحية « أناندیبی » . Anandibai شخصية حقود ، على غرار شخصية « لادى ماكبث » ، أسهمت تصرفاتها الخبيثة بقدر كبير فى انجاح العمليات البريطانية ضد المراتيين فى مستهل الحكم الاستعمارى .

---

(١) نسبة الى شعب « مراتيون » ويقطن غرب وسط الهند ، ويتكلم اللغة المراتية .
المترجم

وتدور القصـــة حول مؤامرة دبرت فى القصر فى بلاط البيشوا Peshwa وهو اللقب الذى يطلق على حاكم المراتيـين • فقـد تزوجت « اناندیبی » الطموحة القاسية « راجوبا » الوصى على البيشوا الفتى . واذ حصلت من البريطانيين على وعدهم بالعون والمساعدة اذا استولى زوجها على العرش ، فانها تدبر قتل الحاكم الشرعى . ومن ثم ينادى بزوجها « راجوبا » بيشوا ، بيد أن « رامشاسترى » ، وهو قاض موقر ملحق بالبلاط ، يرتاب فى الأمر ، ويقترح أن يجرى على راجوبا حفل دينى غايته القصاص والتكفير . وتعارض أناندیبی بشدة هذا الاجراء خشـــية أن يؤدى الحفل الى اثارة ريبـــة الشعب فى جريمة القتل التى ارتكبت . وينسحب رامشاسترى من البلاط معترضا على ولاية العرش غير الشرعية . ويزداد تذمر الشعب وثورته . أما راجوبا فانه يعمـل على تبديد ثائرة الشعب وتلهيته ، وانجاز بعض الأعمال البطولية لتدعيم مركزه على رأس الأمة ، فهو لذلك يقود حملة ضد الوالى المسلم الذى يحكم ولاية حيدر أباد المجاورة . وتفشل الحملة . ويقع راجوبا فريسة الندم والفشل ، فيضع نفسه تحت رحمة كبار رجال بلاط بيشوا . وينادى على ابن بيشوا المقتول ، وهو طفل رضيع ، وريثا شرعيـــا للعرش . وفى حديث هائج ، مشبع بالغيظ المرير ، توجهه أناندیبی الى الجنين الذى يتحرك فى أحشائها ، تقســم أن تنتقم من الحكام « البيشوات » .

وقد كتبت مسرحية « بهوباندكى » منذ أقل من مائة عام بالأوزان النفيسة التى تزخر بها اللغة المراتيــة ، وبقيت موضوعا نموذجيا فى برامج جميع الفرق المراتية ، حتى فى السنين التى أعمـــل فيهـــا البريطانيون رقابتهم على النشاط المسرحى . وقد حازت فى السنين الأخيرة لونا خاصا من الذيوع والشعبية ، على الرغم من انقضاء رسالتها الأصلية السديدة ، وذلك بفضل الأدوار المسرحية اللامعة التى أدتهـا « دورجاخوت » Durga Khote احدى كبار ممثلات الهند . وكانت دورجا خوت المرأة الهندية الأولى التى ظهرت منذ أقل من عشرين عاما فى الأدوار النسوية على المسرح المراتى . وكان أهم من ذلك مكانتها الشخصية فى المجتمع ، والتبجيل الذى تستحقـه ، اذ تنتسب الى طائفة البراهمة ، وهى أسمى طبقة فى الهند . وان وجودها فى مثل هذه البيئة ، مع موهبتها العظيمة ، ليعد ثورة على الأوضاع الاجتماعية. ولقد مهدت الطريق للنساء من جميع الطبقات للالتحاق فيما بعـــد بالمسرح دون أن يخشين عاقبة النقد . وعلى الرغم من أن دورجاخوت تكرس اليوم جهودهـــا ، وهى فى الخمسينات من عمرها للتمثيل فى

السينما ، فان مهرجان المسرح المراتى السنوى الذى يقام لمدة أسبوعين لا يكتمل عقده الا اذا أدت فيه ، حسب أساليبها المفضلة ، وعلى الأخص فى مسرحية بهوباندكى . وقد حازت هذه المسرحية على الجائزة الأولى فى مهـــرجان الدراما الذى أقيم فى دلهى فى عام ١٩٥٥ تحت رعاية الحكومة ، لمدة أسبوع واحد ، ودعيت اليه فرق مسرحية من جميـــع أنحاء الهند .

وحظى المسرح المراتى بتقدير سام آخر ، حين نال « بال جاندهارفا» Bal Gandharva ، وهو ممثل فى السابعـــة والعشرين ، ويعتـــبر الـكوكب المتألق القيادى فى سماء المسرح المراتى جائزة الرئيس الهندى التقديرية لعام ١٩٥٥ باعتباره أحد « فنانى هذا العام المبرزين » . وقد رشح للجائزة على الأخص « لأدائه العاطفى المعبر فى الأدوار النسوية» . وكانت هذه أول مرة يكرم فيها تكريما رسميا فى الهند . وعلى الرغم من أن بال جاندهارفا قلما يظهر فى الوقت الحاضر ، فان الناس لم يزالوا يتحدثون عنه حديثا ملؤه التوقير شبه الأسطورى بالنسبة الى عذوبة صوته فى الأغانى التى كان يترنم بها دائما فى كل مسرحية ظهر فيها ، والى أزياء « الســـارى » العجيب الذى كان يرتديه على خشبـــة المسرح .

***

وتتباهى البنغال بأنها تملك أقدم « مسرح حديث » فى الهند كلها ، وهى تدين للبريطانيين ، أكثر من غيرها من الأقاليم ، بالمرتبة الحاليـــة الممتازة التى بلغها مسرحها . وقد كانت البنغال التى تقع على الساحل الشمالى الشرقى للهند ، المركز الرئيسى لشركة الهنـــد الشرقيـــة البريطانية ، وأصبحت بفضل هذا المركز أول مستعمرة انجليزية . وقام فى كلكتا ، العاصمة ، أكبر تجمـــع وتركيز للأجانب الذين نشروا بين الأهالى وسائلهم وعاداتهم الأجنبية بصورة أشمل من أى بقعة أخرى فى الهند . ونجحت مسارح الهواة التى أنشأها البريطانيون منـــذ البداية ، ووفدت فرق تمثيلية صغيرة من أوروبا للترفيـــه عن أفراد الجالية الانجليزية الذين استبد بهم الحنين الى الوطن . وفى عام ١٧٧٦ افتتح البريطانيون دارا مستديمة للتمثيل ، خاصة بهم . وكان أول العروض التى قدمتها ، مسرحيات « التنكر » و « الحب هو الطبيب » . ومن السهل أن نتصور ما كانت عليه هذه المسرحيات ، بيـــد أن أهالى البنغال سرعان ما أدركوا الامكانيات التى يتيحها هذا اللون الجديد من اللهو ، فقاموا لفورهم بتطوير هذا المسرح الجديد وتكييفه تبعا لظروفهم ومطالبهم . وأخيرا افتتح أول مسرح بنغالى ، يستخدم اللغة البنغالية ، وذلك فى عام ١٧٩٥ . والعجيب أن الذى أنشأه رجل روسى .

واستمرت دور التمثيل فى العمل ، ومنها مسرح « ستار » الذى لم يزل قائما حتى اليوم ، ويرجع تاريخ انشائه الى عام ١٨٨٠ . وترجم البنغاليون الكثير من المسرحيات ، واقتبسوا عقدا روائية ، وخلقوا «ربرتوار» خاصا بهم . وعلى مر السنين ، نمت جماعة الممثلين النظاميين وظهر «جيريش شاندرا» Girish Chandra فى فجر القرن العشرين ، وهو فنان من الدرجة الأولى ، ممثل ومدير للمسرح ، وكاتب درامى ، وخبير فى كل الحرف المسرحية . وقد أصبح اسمه موقرا فى قلوب الجميع ، وصورته معلقة فى جميع المسارح والبيوت ، تكللها الأزهار ، الى جانب صور تاغور ، وسرى أوروبيندو Sri Orobindo ، وراما كريشنا ، وسوامى فيفكانادا Swami Vivekanada ، الصوفيين ، وكلهم من أهالى البنغال . أما جامعة كلكتا ، وهى احدى الجامعات القليلة التى يعترف فيها بالدراما مادة أكاديمية ، فانها تعين رسميا أستاذ المسرح تحت اسم «محاضر جيريش شاندرا» .

وفى صدر هذا القرن ، عمل ممثل آخر وهو «بهادورى» Bhaduri على اعلاء شأن المسرح البنغالى ، وهو الآن عميد الجماعة الكبيرة من ممثلى البنغال . ولم يزل يمثل على الرغم من كبر سنه فى مسرح صغير بمدينة كلكتا مساء كل يوم أحد . وبهادورى معروف فى خارج بلاده ، وقد جاب ربوع أوروبا وأمريكا منذ ثلاثين سنة ليؤدى برنامجا من بعض أقاصيص الرامايانا . ولم تحظ فرقته لسوء الحظ الا بنجاح قليل ، وكانت القلة فى فشلها ، على الأرجح ، أن المسرح فى مفهوم الغرب ، كان حديث العهد فى ادراك الهنود ، ولم يكونوا قد وقعوا بعد على المزيج النسبى الصحيح بين المسرحين الغربى والشرقى . وبينما وجد الهنود «بهادورى» غريبا فى أسلوبه ، فان الغربيين وجدوه — مع الأسف — بعيدا عن الشرق ، وضعيفا فى محاكاة الغرب .

و « آهين شودرى » Ahin Choudry أبرز شخصية فى الوقت الحاضر بين كبار ممثلى البنغال ، ويظهر عادة فى مسرح « أديلفى » Adelphi القديم المشهور ، ويجذب اليه جمهورا كبيرا من المعجبين بفنه . وأن أداءه القوى العظيم ليترامى حتى يبلغ أبعد متفرج يجلس فى أعلى المسرح ، ويستدر فى براعة ويسر دموعا وبسمات متواليات ؛ ومسرحيته الأساسية ، المفضلة دواما عند أهل البنغال ، هى « ميسار كومار » Misar Kumar أو «بنت مصر» كتبت فى عام ١٩١٨ ، وتشكل احتجاجا مقنعا قناعا خفيفا على سياسة التفرقة التى ينتهجها البريطانيون مع الهنود بسبب اللون . ويمثل سودرى شخصية شبيهة بشخصية « العم توم » ، وعلى وجهه مكياج أسود ثقيل ، وعلى رأسه شعر مستعار

رمادى اللون « كالملح والفلفل » . ويمثل فى دوره هروبه من العاصمة المصرية مع ابنته المتبناة ، بسبب اضطهاد الملك رمسيس للزنوج ، سكان الجنوب . ولا يعلم سر هذه الفتاة غير ربيبها ، فهى فى الحقيقة ابنة الملك من خليلته الزنجية التى نبذها . ويطارد الاثنين فى النهاية الملك وعساكره ، فيلحقون بهما ويضربونهما ويثخنونهما بالجراح . وتتكون ذروة المسرحية من خطبة طويلة تتناول المظالم التى تحيق بالملونين ، ويتضح بالتدريج أن شخصية الفتاة الحقيقية سوف تنكشف للملك (وفى هذه اللحظة يصيح النظارة المفتونون قائلين : « مهلا ، مهلا » ، لاطالة فترة الترقب والحيرة قبل كشف السر) . وعندما يعلم الملك فى النهاية ، وقد تولاه رعب شديد ، انه قد آذى ابنته الحقيقية ، فانه يلين ويترفق فى اضطهاده .

وكلكتا هى المدينة الوحيدة فى الهند التى كانت ولم تزل تكون فرقا من الممثلين المحترفين وتتعهدها بالرعاية ، وتقيم لها دورا لتعرض فيها . ولذلك يتباهى البنغاليون بحق بأنهم يمتلكون أرقى مسرح فى الهند كلها . ومن المتيسر للبنغالى أن يتوجه فى عطلة الأسبوع الى المسرح ، ويبتاع تذكرة ويشهد مسرحية . وثمة مسرحية ناجحة ، أسمها « شيامالى » Shyamalee عرضت حتى كتابة هذه السطور حوالى ثلاثمائة مرة ، فى كل أسبوع مرة ، وبطلتها « سوشيترا شاتيرجى » Suchitra Chatterjee التى قد تغدو ذات يوم من أبرع ممثلات البنغال ودورها فى المسرحية صامت ومؤثر بشكل غريب ، فهو دور فتاة قليلة الحظ من الذكاء لا تستطيع الكلام . ويزوجها أبوها من رجل لايكتشف هذا العيب فيها الا بعد الفراغ من طقوس الزواج . ومع ذلك فانها تفوز بحبه ، وتستطيع فى النهاية ، بفضل لطف وسماحة زوجها أن تتعلم الكلام .

ولم يكن من شأن نمو المسرح الحديث ، حتى فى البنغال ، أن يمحو المضمون الدينى ، ذلك المضمون الجوهرى التقليدى المتأصل فى مزاج وعقلية الهندى . وان أكثر من نصف المسرحيات التى تعرض على مسارح كلكتا فى الوقت الحاضر تتصل بالدين . وقد جرت العادة على الاعلان عن المسرحيات بأنها «دينية قوية» مثلما نعلن نحن فى الغرب عن مسرحية هزلية بأنها « بهيجة » . ومن أمثلة هذه المسرحيات ، المسرحية الناجحة المؤثرة « حياة القديس رام براساد » Ram Prasad ، فقد عرضت حتى عام ١٩٥٥ أربعمائة مرة ، ولم تضعف جاذبيتها الى اليوم . وهى بطبيعة الحال عامرة بالمعجزات المدهشة ، مليئة بالحكم الأخلاقية المنقولة عن لسان « رام براساد » الذى كان فى حياته قديسا . ومن الأقوال التى

تشكل الجو العام للمسرحية ، جملة « خدمة الناس لوجه الله وحده » و « لا تصحو الأمم من غفلتها الا بالصلاح والتقوى » . وثمة أنماط أخرى من المسرحيات تعرض فى كلكتا ، ويطلق عليها تعبير «مسرحيات اجتماعية» اذا كانت تعالج الحياة العادية للناس ، فى زيهم الحديث (مثل مسرحية شيامالى) ، أو « تاريخية » اذا اتصلت بحياة الملوك والملكات واستخدمت أزياءهم (كمسرحية ابنة مصر) . وعلى العموم فان الأقسام الثلاثة الدينية ، والاجتماعية ، والتاريخية ، تعرض فى جميع ربوع آسيا . أما الاصطلاحات المسرحية ، من أمثال الكوميديا ، والتراجيديا ، والموسيقية ، والأوبرا ، وما الى ذلك ، فانها ، باستثناء المسرحيات الواردة من الغرب ، قلما تستخدم لقصورها فى تصوير المسرح الأسيوى الذى تمتزج فيه الانفعالات الوجدانية بالعناصر الحرفية (التكنيكية) التى تبقى عادة منفصلة بعضها عن بعض فى أوروبا وأمريكا .

***

و « مدراس » وهى مدينة ومقاطعة فى آن واحد ، جزء هام من أجزاء الهند . والمدينة هى أمتع المدن الهندية بالنسبة للرجل المتعلم . وان السحر الذى يشع من شاطئها الطويل المقوس ، وشوارعها النظيفة ومطاعمها الممتازة التى تقدم صحون « دوساس » و « ايدليس » اللذيذة (وهى فطائر محشوة ، وكرات منتفخة من دقيق الأرز المطبوخ) لا يضارعه الا أهلها التاميليون الأذكياء ، ذوو الوجه البشوش ، وكرم الضيافة الفائقة . أما جامعة مدراس ، وتتميز بأعلى مستوى أكاديمى فى الهند ، فانها توزع أساتذتها على كل نواحى المدينة ، فتشيع فيها جوا فكريا وعلميا . وينتشر فى أرجاء المدينة الكهنة الهندوس ، وهم حفظة العلم والمعرفة التقليديون ، بألقابهم الطائفية المتكررة : ايير Iyer واينجار Ayengar ، وأعالى رؤوسهم الحليقة ، وشعورهم المرسلة المعقودة خلف رؤوسهم . ويوجد فى ضاحية آديار Adyar المركز الصوفى الذى يعتبر فى الهند مركزا تعليميا كغيره من دور التعليم وفيه تدرس بكفاءة عجيبة اللغة السنسكريتية ، والرقص ، والحرف اليدوية القديمة التى كادت تنسى ، وأصبحت فى حاجة ماسة الى من يرعاها ويبعثها من سباتها العميق . وتصل قوة الدفع والتأثير التى تنبثق من مدينة مدراس الى جميع المستويات من السكان . وقد يغنى لك خادم الغرفة فى الفندق ترنيمة من ترانيم الصلاة فى لحن « راجا » raga مبهم ، يقرع لك فوق المائدة نمطا ايقاعيا معقدا « تالا » tala . ويشتهر جمهور النظارة فى مدراس بأنهم أقدر الناس فى الهند على

النقد والتمييز . ولقد قيل ان الراقصات ، حتى الشهيرات منهن ، يضطربن عند قيامهن بالأداء لأول مرة أمام جمهور مدراس ، حتى أنهن يتعثرن وقد يقعن فى بعض الأحايين .

والمسرح فى مدراس يسيطر عليه بدرجة كبيرة اخوان «ت.ك.س.» T.K.S. وهم من كبار رجال الأعمال ، وعلى الأرجح أغنى وأنجح المنتجين المسرحيين فى الهند ، ويعرضون مسرحيات فى مواسم دورية. وتندرج مواضيع هذه المسرحيات من مشاكل الزواج وحياة الأسرة الى الاستعراضات الموسيقية الصاخبة extravaoanza وتزخر مدراس ايضا بكتاب المسرح ، فمنهم من يقتبس بالجملة من الغرب ، ويكتب على غرار « شو » أو «ابسن» ، وبعضهم يعيد احياء وتمجيد القيم الكامنة فى حياتهم التقليدية ، والتى تعطلت حينا فى فترة الاستعمار ، وقلائل غيرهم يكتبون عن بيئتهم فقط ، بيئة أهل المسرح ، فى أسلوب واقعى — فثمة شخصية تغرى راقصة تبحث عن عمل ، أو زوجة تستاء من زوجها الفنان الذى يقضى وقتا طويلا فى المسرح بدلا من أن يستقر فى الدار مع أفراد أسرته . وعلى الرغم من هذه الخميرة الحية من النشاط والحركة المنوعة ، فان حصيلة شباك التذاكر لا تتضخم ، كما هو الحال فى البنغال ، الا مع المسرحيات الدينية . ومن الجلى أن اذواق الجمهور لم تزل ، على الرغم من الامكانيات والزخارف التى تتيحها حرفة المسرح الحديث ، وبعد أن تفتحت آفاق ومجالات الدراما العصرية ، ثابتة الأصول فى الماضى ، فى تلك الوشائج القديمة التى تربط الدين بالمسرح .

وقد عرض اخيرا مسرح «والتكس» Walltax ، وهو دار نصف مكشوفة فى الهواء الطلق ، مسرحية من سلسلة طويلة من المسرحيات الناجحة ، عنوانها «كومارا فيجايام» Kumara Vijayam (أى ابن سيفا) . وفى سبيل التيسير على الجماهير التى تدفع ثمنا للتذكرة ما بين اثنى عشر « آنا » (حوالى خمسة عشر سنتا) الى أربع روبيات (ثمانين سنتا) ، أعيد عرض هذه المسرحية عدة شهور ، وادرجت فى القائمة الدائمة للعروض المسرحية . والمسرحية ، شأنها شأن جميع القصص الدرامية فى الهند اليوم ، استطرادية أكثر منها تتابعية ، وتصف ، بطريقة مفككة بعض الشىء ، حياة الاله «كومارا فيجايام» الذى ولد على أرضنا هذه ، من كواكب سقطت فى زهرة «لوتس» ، وارتفع الى مكانة أسمى من مكانة جميع ملوك الأرض ، وحارب روح الشر فى الدنيا ، وانتصر عليها ، وانحنى أمامه براهما نفسه ، براهما فجر العالم ، فى السماء العليا . وتفاصيل القصة وشخصياتها مألوفة لدى

كل هندى شب الى جوار المعابد ، وفى وسط المهرجانات التى تقام سنويا وتصحبها أعياد واحتفالات دينية .

ففى مستهل المسرحية ، تهبط ست كواكب لامعة فى القسم الخلفى من المنصة ، وتنفجر فجأة ، فاذا هى ست فتيات سماويات . ويظهر البطل كومارا فيجايام ، فى صورة طفل له ستة وجوه واثنا عشر ذراعا . ويتنافس النسوة ويكافحن فى سبيل الحصول على الطفل . وثمة ست زهرات اوتس حمراء ضخمة تفتح أوراقها ، وبينما هى تدور بصورة سحرية تبرز ست عرائس « كيوبى » Kewpie صغيرة . وهنا يظهر عدد كبير من المؤدين فى تتابع سريع ، وعلى رؤوسهم اغطية من فضة وذهب مرصعة بجواهر لامعة ، كل جوهرة فى حجم بيضة الدجاج ، ويقفون تحت مظلات مفتوحة من نسيج حريرى مشجر ، وشراشيب . ولبعض الآلهة وجوه زرق ، وللبعض الآخر رؤوس الفيلة. أما براهما فله ثلاثة وجوه متماثلة ، وزوج اضافى من الأذرع ، يتفرع من الكتفين . ويظهر بعض الكهنة ، وهم يرتدون ثيابا من جلد الفهد ، وقد تلطخوا برماد أبيض ، ولهم شعور طويلة كامدة ، ويتمتمون ببعض الكلمات المقدسة التى تتصل بالقضاء والقدر . وثمة عروش هائلة مبطنة بشرائط ذهبية تحرك داخل وخارج المسرح فى لحظات مناسبة . ويتساقط بخور المعابد ، من وقت الى آخر ، من فوق خشبة المسرح فيطفو فى جو القاعة فوق رؤوس النظارة . وفى غضون المعارك ، يقاتل البطل أحد الشياطين الذى يتخذ مجموعة من الهيئات كل منها أبشع من سابقتها . ويظلم جو المسرح بين كل عرض جديد يقدمه الشيطان والعرض الذى يسبقه . ويظهر الشيطان من حين الى آخر وهو يضحك حتى يحافظ على ترابط السياق الدرامى ، ويوضح للنظارة أن كل هذه الأشكال المخيفة التى يتخذها انما هى لشخص واحد . وتطفو الحراب فى الجو معلقة بطريقة غامضة ، ثم تنفجر كطلقة المدفع . وفى النهاية ينتصر البطل بطبيعة الحال ، ويشيع السلام والوئام بين الآلهة على الأرض . وتقدم مسرحية كومارا فيجايام للزائر الجديد منظرا وبريقا مركزين تركيزا مذهلا — فضلا عن صورة جزئية توضح الكيفية التى ينظر بها الهندى الى آلهته .

وفى قلب هذا النشاط الذى يضطرب فى مسرح والتكس ، يبرز الممثل الأعظم فى جنوب الهند ، وهو « تاميلى » ، من مدراس ، ويدعى « راجامانيكام » Rajamanickam ، ولكنه اشتهر بين الخمسين مليونا من تاميلى جنوب الهند باسم « ناواب » (واللفظة الانجليزية لهذا اللقب هي : نابوب Nabob) ، وهو لقب مقتبس من أحد ادواره

المحبوبة . وقد كون راجامانيكام فرقته ، وتمثل أول مسرح حديث فى اقليم مدراس ، منذ ثلاث وعشرين سنة . ولقـــد أقسم فى منتصف الليل أمام مزار « كالى » فى تانجور أنه سوف يقتل نفسه اذا لم يصبح ممثلا كبيرا . وقد استجيبت دعوته ، لحسن حظ المسرح فى مدراس . وأكسبه أسلوبه التمثيلى العظيم الذى يتميز بالبطولة مع قـــدر من الضجيج والتهويش ، شعبية أسطورية . وشيد لنفسه دارا للتمثيل ، تضم مكتبة . ويقوم فوق ذلك بجولات فى أنحاء البلاد ، تمتـــد الى بومباى وكلـكتا ليقدم عروضه أمام الجاليات التاميلية الـكبيرة . وتضم فرقته ، وهى أكبر فرقة فى الهند ، مائة وخمسين عضوا ، وكلهم من الرجال . ويؤمن راجا مانيكام بأن فى مقدور الرجال أن يؤدوا أدوار النساء ، ويعتقد بأن المسرح ملىء بألوان الغواية وضروب المخاطر للجنس اللطيف . أما تناوله للمسرح فهو دينى عميق . ويجب على الممثلين أن يؤدوا صلاتهم قبل أن يظهروا أمام الجمهور ، وأن يخلعوا نعالهم قبل أن تطأ أقدامهم خشبة المسرح ـ وكل مسرحياته «عبادية» تتـــدرج فى موضوعاتها من قصة قديمة محبوبة مثل «كومارا فيجايام» الى أحدث مسرحية ناجحة ، وهى قصة لطيفة عن حياة المسيح .

***

ويتركز المسرح «الجوجيراتى» ، مثل المسرح « المـاراتى » بصورة جزئية على الأقل ، فى مدينة بومباى . وعلى الرغم من أن تقاليده أقصر من تقاليد كل من مسرحى البنغـــال وماراتا ، الا أنه مع ذلك نشيط بشكل جلى . ومنـــذ أقل من نصـــف قرن مضى ، لم يكن المسرح الجوجيراتى يضم سوى رقصات شعبية قليلة ، وقصص بدائية تروى بشىء من الأداء الايمائى .

أما المسرح الجوجيراتى ، بالمفهوم الحديث ، فقد بدأ بداية كبيرة بفضل جهود ك.م.مونشى K. M. Munshi ، وهو عالم سنسكريتى مسن ، ورجل عظيم من رجال السياسة فى الهند ، خدم وطنه بطرائق منوعة ، من وزير دولة فى الحكومة المستقلة الى المركز الحالى الذى يشغله ، حاكما لاقليم « أوتار براديش » الهام . وقد بدأ مونشى هوايته الثـــانوية ، وهى كتـــابة المسرحيات ، وله من ذلك غايتان : أن يعيد التاريخ الجوجراتى وثقافته ، اللذين حرفا فى عهد الاستعمار الثقيل ، الى ما يستحقانه من مجد وكرامة ، وأن يستخدم المسرح أداة للاصلاح السياسى والاجتماعى . وأدخل فى عمله هذا عنصر الحب فى الدراما الهندية بأسلوب لم يسبق له مثيل .

وتعالج الكثير من مسرحياته عواطف النساء ومكانتهن فى البنـاء الاجتماعى فى الهند الحديثة . وتنتقد احـدى مسرحياته ، واسمها « براهمـا شـاريا شراما » Brahmacharyashrama الزهد فى الدنيا ، وتحكى مسرحية أخرى ، وعنوانهـا « أسـتاذ فى ضائقة » العلاقة التى قامت بين مدرس وطالبة حسناء ، ولا ينقذ موقفهما هذا الا سلوك خلقى متين . وثمة مسرحية أخرى ، ولعلها أفضل مسرحيات مونشى ، وعنوانها « كاكانى شاشى » Kakani Shashi ، تدافع عن تحرير المرأة من القيود التى فرضها عليها المجتمع الجوجيراتى العتيق . وقد استخدم الكثير من مسرحياته أيضا موضوعات سياسية ، ومن ثم حرم عرضها فى عهد الاحتـلال البريطانى . وسـجن مونشى بسبب نشاطه فى ميادين أخرى ، الأمر الذى أتاح له فسحة من الوقت يكتب فيها المزيد من المسرحيات . ومجمل القول ان مسرحيات مونشى كلها هزلية ، تزخر بالثورة ضد التقاليد الاجتماعية والمظالم السياسية ، وتمنح المرأة دائما حرية ومكانة نبيلة . وفى الـوقت الذى أكتب فيه هذه السطور ، يقوم مونشى بتأليف آخر مسرحياته ، على ما يبدو ، بعنوان « حسنا ما فعلت » ، ويظهر فيها بشخصه ، وقد غاظه وأزعجه كل الشخصيات التى ابتدعها فى قصصه ومسرحياته ، والتى أصبحت رمزا للفكر المتقدم فى البيت الجوجيراتى .

وفى عـام ١٩٥٢ ، تكونت فرقة هامة باسـم « نات ماندال » Nat Mandal فى أحمد أباد ، وهى معقـل جوجيراتى عظيم وثانى مدينة كبيرة فى اقليم بومباى . وقد احتكرت هذه الفرقة نشاط أعظم ممثلى جوجيرات ، ويدعى « سنداري » Sundari (الجميل) الذى اشتهر فى شـبابه بأدائه أدوار النسـاء . واليوم ، اذ تقدم به العمر ، حتى لم يعد قادرا على الاكثـار من التمثيل ، ضعف ميله الى تمثيل الشخصيات النسوية . وهو عظيم النفع ، كبير القيمة كمدير للمسرح الجوجيراتى الحديث نظرا لدرايته الكبيرة بشئون المسرح ، وعلى الأخص بأنماطه الشعبية . وأكثر مسرحياته الأخيرة حظا من النجـاح ، هى المسرحيـة الجدليـة « مينا جورجارى » Meena Gurjari التى عرضت أكثر من مائة مرة فى أحمد أباد ، وبارودا ، وبومباى ، وضمت لأول مرة العناصر الشـعبية للرقص والقصـة الجوجيراتية ، وعناصر المسرح الحديث .

وفى قلب النشاط المسرحى فى أحمد أباد ، تقوم أسرة « سارابهاى » Sarabhai الثرية ، ومن أفـرادها « بهـاراتى » Bharati الذى كتب عددا من المسرحيات باللغتين الانجليزية والجوجيراتية ، تتناول

مشـكلة المواطن الهنـدى المتأثر بالانجليز ، والذى ينشر حوله القيم الأجنبية التى اكتسبها فى عهد الاستعمار ، ثم يعود فيكتشف قيمه الوطنية . وقد أنشأ السارابهيون مدرسة للمسرح منذ بضع سنوات ، ويمتلكون اليوم دارا صغيرة للتمثيل ، يجرب بها اخراج أية مسرحيـة يكتبها أى صديق من أصـدقائهم . وأن اسهامهم فى تشـكيل فرقة « نات ماندال » ليضمن لهذه الهيئـة أمنا واستقرارا كفيلين بتوطيد مركزها خـلال هـذه الفتـرة الاستهلالية التجريبية فى تاريخ المسرح الجوجيراتى .

وثمة ناقد هندى يصف المسرح الجوجيراتى بأنه « قصة قد توقف نموها ، وضاعت معالمها الدرامية حتى قبل أن تتكون » . ويشير ناقد آخر الى أن هـذا المسرح يتكون من « مسرحيات واهيـة البنيـان » و « اقتباسات خرقاء » ، ويجمل وصفها بأنها « كتلة من فخذ الخنزير » . أما « اديب » Adib المحرر بصحيفة « التيمز » الهندية ، وأبرع نقاد المسرح فى الهند ، فقد كتب عن مسرح « جوجيراتى » يقول انه « بيضة أكبر حجما من المعتاد ، ولا يعلم أحد متى تفقس .. وربما كانت فاسدة » . وليس من شك فى أن هذه الاتهامات قاسية . ويبدو لى ، اذا نظرت الى المسألة من وجهة طيبة ، ان هذا الاهتمام الشـديد الذى لا هوادة فيه بالمسرح الجوجيراتى قد يكون ذا دلالة طيبة تبشر بالخير الكثير . والشىء المؤكد أن قدرا كبيرا من القلق والبلبلة الفنية يضطرم فى الأوساط العليا ، وسوف ينبثق منه المسرح الجديد الذى يصبو اليه الجوجيراتيون . وكل حكم انتقادى فى هذه الآونة الحرجة سوف يكون سابقا لأوانه .. ولم تزل الحركة فى فترة الاستكشاف والتلمس . وهى على ما يبدو فى أيدى جماعة من المتعلمين والخبراء اللامعين . ولم يزل مصير هذه الحركة فى السنوات القليلة القادمة غامضا ، ولكنها فى هذه الحقبـة تزداد شعبيتها ، وقد بدأت فعلا تشبع النوازع المسرحية عند جمهور كبير متعطش الى اللهو والتسلية .

***

تقع ولاية « آندرا » فى الشمال الغربى من اقليم مدراس ، وتضم قسما من اقليم حيدر أباد ، ويبلغ سكانها ثلاثة وثلاثين مليونا يتكلمون لغة « تيليجو » ، واقليمهم من أفقر أقاليم الهنـد . وقد قاد حركة المسرح فيها منذ عشرة أعوام « جمعية مسرح شعب آندرا الهندى » . وليس من شك فى أن هذه الحركة كانت منذ بدايتها شيوعية بحتة . وكانت أهدافها تتسم بطابع النشاط الفنى الذى يستوحى الدعاية . وقد أراد رواد الحركة استخدام الأشكال الشعبية المألوفة والتى يتقبلهـا

غالبية الشعب من الوجهة الجمالية ، وعلى الأخص ألوان الدراما الراقصة التى تعرض فى الهواء الطلق « فيدهى ناتاكام » vidhi natakam ويؤديها ممثلون متجولون يطوفون من قرية الى أخرى ، وحاولوا أن يخلصوها من مضمونها الدينى وأن يصبغوها ببعض « الرسالات » مثل : مناهضة الاقطاع ، وتمجيد الفلاح ، والاستشهاد السياسى ، وما شابه ذلك . وكان المنتظر من هذه الأفكار الثورية الجديدة أن تنفذ الى عقول الجماهير ، فى حين أنه كان من الواضح أن هؤلاء يجدون متعتهم فى ملاهيهم التى اعتادوها . وعلى أية حال ، فانه مع خمود الحركة الشيوعية فى الهند ، وعلى الأخص فى آندرا حيث حل بالشيوعيين أبشع الهزائم ، فشل هذا اللون من المسرح ، وأصبح الجمهور اليوم متعلقا مرة ثانية بمسرحياته الراقصة القديمة ، وعاد اليها كما كان فى سابق عهده .

***

أما « البارسيون » Parsis ، وهم طائفة صغيرة من الهنود لا يكاد يبلغ عدد أفرادها المائة ألف ، يتخذون مركزا لهم مدينة بومباى . بيد أن تفوقهم فى المجال المالى والصناعى للبلاد يتجاوز كل الحدود بالنسبة الى تعدادهم الفعلى . والأمر كذلك فيما يتعلق بمساهمتهم العظيمة فى تقدم ونمو المسرح الحديث فى الهند . والبارسيون (الفرس) فى الأصل لاجئون دينيون وفدوا الى الهند من بلاد فارس (ومنها اشتق اسمهم) ، وهم عبدة النار – « زورواستريون » ، قدموا الى الهند منذ أكثر من ألف سنة ، واتخذوا مأوى لهم يحميهم من اضطهاد المسلمين فى بلادهم الأصلية ، فارس . واتخذوا لأنفسهم الأزياء والطبائع الهندية ، بل واستخدموا فى كلامهم اللغة الجوجيراتية ، وكانت اللغة الشائعة فى المبادلات التجارية آنئذ فى تلك الجهات .

وقد احتفظوا منذ البداية بشعورهم بأصلهم الغربى ، ومن ثم فانهم ، عندما قدم البريطانيون ، كانوا أول الهنود الذين تحولوا الى غربيين بالمعنى الصحيح . واستجابوا سريعا ، وبطبيعة الحال ، للنوع الجديد من المسرح الذى جاء به البريطانيون . ويشهد السائح الذى يزور بومباى فى الآونة الحاضرة عرضا يؤديه ممثلون بارسيون أوفر عددا من الممثلين الجوجيراتيين أو الماراتيين الذين يشكلون أكبر الجماعات التى تتكون منها هذه المدينة الخليطة الأجناس . وينقسم المسرح البارسى الى نوعين : مسرحيات تعرض باللغة الجوجيراتية ، ومسرحيات أوروبية أو أمريكية تمثل باللغة الانجليزية (ومن دلائل

تطبع البارسيين بالشمائل الغربية اتقانهم اللغة الانجليزية الى جانب لغتهم الوطنية) .

ونجد ، بين هذين النمطين من المسرح البارسى ، أن المسرح الجوجيراتى هو الأكثر شعبية ، والأقل تأثيرا على الشاعر . فمسرحياته كلها كوميدية على ألوان مختلفة : منها ، على سبيل المثال ، ما يتناول موضوعه زوجين فى شهر العسل ، يخطئان السبيل الى غرفتيهما فى الفندق . وكثيرا ما تعرض المشاكل الزوجية التى تتغلب فيها المرأة على الرجل (وهذا موقف مثير للضحك فى آسيا كما هو فى الغرب) . وكثيرا ما تقترب الفكاهة من الملهاة الخشنة والفودفيل .

وعلى رأس الفرق التى تمثل فى بومباى باللغة الانجليزية « اتحاد المسرح » . واذا كان القول بأن هذه الجماعة تشكل جزءا من الحركة البارسية المسرحية ، قولا غير صحيح كل الصحة ، الا أن عددا من ممثليها بارسيون ، وكذا قسما كبيرا من جمهورها والمؤيدين لها . ولا ريب أن روابطها الغربية ، فى مفهوم الفن المسرحى ، توثق صلتها بالبارسيين ، أكثر من أية طائفة أخرى .

و « اتحاد المسرح » ، ولا جدال ، أبرع فريق من الممثلين فى الهند ، وتضارع عروضه ، فى المناسبات الهامة ، من حيث الكيف والاتقان الفنى ، المسارح الحديثة فى اليابان وأوروبا أو أمريكا . ويقوم على رأس « اتحاد المسرح » الفنان الشاب الموهوب « الكازى » **Alkazi** الذى تلقى تدريبه فى الأكاديمة الملكية للفن الدرامى فى لندن ، وفى « دار تنجتون هول » ، وهو اليوم ألمع ممثل ومخرج فى الهند كلها ، وفى النطاق الدولى . ويفخر « اتحاد المسرح » بأنه قدم ، خلال السنين التى انقضت منذ نشأته فى عام ١٩٥٥ ، والتى تناهز العشر ، عددا من العروض الممتازة . وللفرقة نشاط فنى كبير ، وقد قدمت عددا من المسرحيات المتفاوتة الانواع ، مثل : « الملك أوديب » لسوفوكليس ، و « جريمة قتل فى الكاتدرائية » لاليوت ، و « الوريثة » . وشرعت أخيرا فى اخراج مسرحيات باللغة الهندية ، كتبها بعض ممثليها الدارسين وحاز أداء الفرقة المسرحية « الملك أوديب » على تقدير مشرف فى مهرجان الدراما القومى فى دلهى (ولم يصرح للمسرحيات التى تستخدم اللغة الانجليزية بأن تشترك فى المنافسة الرئيسية) .

وكان بعض هذه العروض مجرد مسرح دائرى . وان ذلك المزيج الموفق من موهبة التمثيل الأصلية ، والادراك الصحيح لحرفة المسرح ، وتفاهة التكاليف التى يستلزمها العرض الذى يجرى فى الطابق الثانى

من مبنى عادى تشغله بعض المكاتب ، بعد ساعات العمل ، وبعون فنانين متطوعين يهبون وقتهم وطاقاتهم ، بمحض ارادتهم ، وكامل حريتهم ، لهذا العمل الفنى ، كل ذلك قد مكن « أتحاد المسرح » من أن يشكل تنظيما ، متوازن المالية ، على الرغم من قلة رواج المسرحيات التى تمثل باللغة الانجليزية . وأمكن أخيرا افتتاح مدرسة لفن المسرح ، أشبه شيء « باستوديو الممثل » ، يقوم فيها بعض الأوروبيين والهنود بالتعليم والدراسة . وتنظم الفرقة من وقت لآخر حفلات راقصة وولائم بقصد تنمية مواردها المالية . وقد أنشئت شركة لتضمن ، بصفة مؤقتة على الأقل ، تنفيذ برنامج منتظم من العروض المسرحية . وكان للسيل المتدفق القوى من المسرحيات الأوروبية الجيدة ، التى يقدمها « اتحاد المسرح » أثرا نافعا فى الدراما الهندية بوجه عام . واستوردت الفرقة أنسب المسرحيات ، والأدوات المسرحية ، والأساليب الفنية . ويقوم الكثير من أعضاء الفرقة بجولات كثيرة نسبيا ، فى بلاد أوروبا وأمريكا ، ويستفيدون كثيرا من التجارب التى يمرون بها فى خضم الأساليب الحديثة فى التمثيل وتياراتها . على أن « اتحاد المسرح » فى جوهره مسرح هندى ، يقدمه هنود أمام جمهور من الهنود . وتبدو هذه الحقيقة واضحة أشد الوضوح فى البنيان التمثيلى الفنى الذى تتميز به عروضهم ، وميولهم الميلودرامية ، وحركاتهم المبالغ فيها ، وذرواتهم المستطيلة . ورغم أن هذه السمات ليست شائعة تماما فى الغرب فى الوقت الحاضر ، الا أن فيها الوانا من القوة ، و « الديناميكية » تجعل المسرح أكثر صدقا وأقوى تأثيرا . وتحظى حرارة الأسلوب الذى يتبعه « اتحاد المسرح » بنجاح فى الغرب ، شبيه بالنجاح الذى يحظى به مسرحنا الغربى فى الهند .

***

ومن بين جميع الحركات الوطنية البحتة فى مضمار المسرح الهندى فى الوقت الحاضر ، يبرز مسرح بريثفى Prithvi (وينتسب الى النجم المسرحى بريثفيراج) ويفوق غيره من المسارح بالخبرة والتخصص الحرفى ، ويستخدم اللغة الهندية أو الهندوستانية . بيد أن هذه الفرقة تعرض مسرحياتها فى قلة نادرة لسوء الحظ ، ثلاث أو أربع مرات فى السنة ، ولكن عرضها يشكل على الدوام حدثا فى الدرجة الأولى من الأهمية ، ويحظى بنجاح باهر ، من الوجهة الفنية دائما ، وأحيانا من الوجهة المالية . وقد بدأ « بريثفيراج » حياته الفنية نجما سينمائيا ، وكان بهذه الصفة من الرواد الأوائل الذين أسهموا فى رفع

المستوى العالمي للفيلم الهندى . وكان فى شبابه ممثلا بارعا تعشقه الجماهير ، ولم يزل فى ستينات عمره ، يسيطر على قلوب جمهور كبير من المعجبين بفنه . ويظهر عادة فى دور الأب ، أو الحكم العاقل الرصين ، أو الكهل الطيب اللطيف ، مع بعض الميل الى المأساة .

وثانى نجم فى مسرح بريثفى هو ابن بريثفيراج نفسه ، « راج كابور » Raj Kapoor ، وهو الآخر معبود الملايين من عشاق السينما ، من اجل نظراته الرائعة وتمثيله لمشاهد الحب . ويشارك أباه موهبته فى التمثيل ، بيد أن مجاله الذى تخصص فيه هو الكوميديا . وان احساس كابور المرهف بالمواقف الهزلية ليجعل منه ممثلا من أخف الممثلين الذين يعملون فى الوقت الحاضر وفى كل مكان روحا وأقربهم الى قلوب الجماهير . وقد مزج الأب والابن مواهبهما ، فى عروضهما القليلة التى قدماها معا منذ عام ١٩٤٥ ، وكان يحدث فى بعض الأحايين أن يمثل أحدهما فى حين يقوم الآخر بادارة المسرح .

ويتمتع الاثنان بمزية الأداء باللغة الهندية ، وهى اللغة القومية التى اصبح تعلمها اجباريا فى جميع مدارس الهند ، الى جانب اللهجة المحلية لكل اقليم ، وبفضل هذه المزية يمس الاثنان بأدائهما قلوب الجماهير فى الهند ، بصورة لا مثيل لها الا فى القليل النادر من المسرحيات القديمة أو الجديدة . وجميع مسرحياتهما مكتوبة من أجلهما ، وهى مسرحيات واعية ، سهلة الفهم ، تتناول مشاكل وطنية واسعة النطاق . وأكثر مسرحيات بريثفيراج حظا من النجاح ، مسرحية « باثان » Pathan. ، التى أعيد احياؤها عدة مرات منذ أن عرضت لأول مرة لعشر سنين خلت ، وتحكى قصة صداقة العمر التى كانت تربط بين هندوسى ومسلم فى قرية صغيرة فى أقصى الشمال . وانفصمت عرى هذه الصداقة عند تقسيم الهند بعد أن نالت استقلالها ، وأقيم فى المنطقة الشمالية التى يشكل المسلمون الغالبية من سكانها ، دولة باكستان الدينية . وفى الذروة الختامية للمسرحية ، يضحى المسلم بولده ليهدىء ثائرة المشاغبين المتعطشين للدماء وليحمى صديقه . وقد توصل بريثفيراج الى تلخيص الفاجعة كلها التى كانت تزلزل الهند فى ذاك الأوان ، وذلك خلال هاتين الشخصيتين ، شخصيتى كهلين بسيطين لا يعرفان الا المبادىء القديمة التى اعتنقها أسلافهما . وعندما عرضت المسرحية لأول مرة ، كان التوتر القائم بين الهندوس والمسلمين قد انقلب الى أعمال عنف وشغب ، واكتنفت عمليات نقل السكان الضخمة (وقد بلغ مجموعهم ثمانية ملايين نسمة)

مصادمات واعتداءات شنيعة . وقد قامت مسرحية « باثان » بدور مهدىء وسلمى في ذلك العهد المضطرب الذى ســـــادت فيه الفوضى وعمت الشائعات ، وانتشرت المخاوف والشــكوك ، وأعمــال التدمير والانتقام ، وتسببت فى الكثير من المآسى والويلات . وقد زالت اليوم الحاجة الاجتماعية الى مسرحية « باثان » ، وخفت المشاكل التى كانت قائمة بين الهند وباكستان ، واستحالت الى ضرب من الحيطة والحذر اللذين يشيعان فى أعقاب الحروب ، بيد أن قيمتها كعمل مسرحى لم تزل باقية .

وقد انتقــل بريثفيراج الى مسرحيات أخــرى ، تحيط كل منها ببعض اهتمامات الشعب الملحة فى أوانها ، وآخرها ، وقت كتابة هذه السطور ، مسرحية « المال » ، ودور بريثفيراج المزدوج فيها ، دور الرجل الفقير ، والرجل الغنى ، من أقوى الأدوار فى المسرح الحديث التى تفضح الجشع والفساد وتهاجمهما . وكل موضوعات مسرحيات بريثفى هندية صميمة ، عولجت بأسلوب هندى مميز . ولعل عبقرية الفرقة تكمن فى ذلك التوازن الدقيق الذى تقيمه بين المسرح الأهلى والفن العــالمى ، الشىء الذى لم يكن له وجود منذ عهــد المسرحيات السنسكريتية .

ويعزى معظم فاعلية مسرح بريثفيراج الى الاخراج المسرحى ، وأهم ما يتميز به اقتباس الأساليب الفنية السينمائية اقتباسا موفقا . وقد نما المسرح الهندى الحديث ، فى الواقع ، جنبا الى جنب مع نمو صناعة السينما . وتطور بريثفيراج فى بدء حياته ، بطبيعة الحال ، ممثلا سينمائيا . أما كفاءته كممثل حقيقى ، فانها مثل كفاءة ابنه ، و « دورجاخوت » وغيرهما ، ترجع الى عامل الحظ والصدفة . فلم يكن لبريثفيراج بد من معالجة المسرح ، فى أغلب الأحيان مثلما يعالج الفيلم السينمائى ، فيجرى تغييرات عديدة فى المناظر والجو المسرحى ، ويقدم الـكثير من المتابعات الراقصة ، والموسيقى العرضية ، ويزيل من القيود التى تحد المسرحية ذات الفصول الثلاثة والمنظر الواحد ، ما يتناسب مع الحدود التى تفرضها خشبة المسرح . وان المبــالغة والافراط فى استخدام الالوان والحركة ، وعلى الأخص ابراز الأجواء خلال المواكب ، ووصف الأحداث على خشبة المسرح وصفا تصويريا حرفيا ودقيقا (وقلما نسمع عبارة « أسمع قتالا فى الشوارع » تقولها البطلة وهى تطل من نافذة وتخبر النظارة بما يحدث فى الخارج) ، كل ذلك يزود النظارة الذين اعتادوا مشاهدة الأفلام السينمائية بكل

ما يتوقعونه من الكاميرا ، بالاضـــافة الى المتعة التى ينالونهـــا برؤيتهم ممثليهم المحبوبين بأشخاصهم .

ويتصدى بريثفيراج لهـذه العلاقة بين المسرح والسينما بأسلوب واقعى . فاذا كانت الحرية والتنوع اللذان تتمتع بهما الســـينما متعة لا حد لها يهددان المسرح الحقيقى ، كان لابد من نقل أحسن ما فى تكنيك السينما الى خشبة المسرح . أما بخصوص انخفاض أسـعار الأماكن فى دور السينما ، فى مقابل التكاليف الباهظة التى يستلزمها العرض المسرحى المنتظم ، فان بريثفيراج يقتصد فى هذه النفقـات ما وسعه ذلك . فهو يقدم عروضه فى الحفلات الصباحية (حين يكون ايجار المسارح أقل ما يمكن) ، وفى أكبر المسارح ، كدار الأوبرا فى بومباى ، حتى يمكن بيع أكبر عدد ممكن من المقاعد بثمن زهيد . ولمـا كانت عروضـه مسألة عائلية تنحصر بينـه وبين ابنه ، فان الاثنين يسهمان عند الضرورة بمجهوداتهما وعملهما دون أى مقابل ، حتى يظل رسم الدخول الى المسرح عند أدنى حد ممكن .

وثمة مشكلة أخرى تعترض المسرح الهندى الحديث ، تدور حول كيفية خلق تذوق للتمثيل الحى فى نفوس الجماهير ، قبل أن تفسد أضواء وظلال السينما جاذبية المسرح . وقد خطا بريثفيراج خطوات واسعة فى سبيل حل هذه المشكلة ، وذلك بمداومة عرض مسرحياته ، بمعدل مسرحية واحدة كل سنة . وتعرضت مسرحيات بريثفى ذات مرة ، رغم نجاحها ، لضائقة مالية شديدة ، مما حمل بريثفيراج وابنه الى أن يطوفا ، خلال فترة الاستراحة ، فى مماشى ودهاليز المسرح ، وهما يرتديان ثيابا عادية ، ويحملان طبقا يجمعان فيه تبرعات الحاضرين . فاذا قدرنا أن مدينة بومباى سوف تصبح خلال بضـع سـنوات ، شبيهة بمدينة برودواى ، يفـد اليها الناس من الأقاليم ليشـاهدوا مسارحها ، فان الفضل فى ذلك سوف يرجع فى أغلبه الى بريثفيراج . وسوف تزول عندئذ خطورة السينما على حيـــاة المسرح ، ويتحرر المسرح من تهديد السينما بصفة نهائية .

وثمة فرقة من أنشط الفرق التمثيلية فى الهند ، ولكنها ، على شاكلة مسرح بريثفى ، أو اتحاد مسرح « الكازى » تعمل بمعزل عن المسرح الاقليمى ، تلك هى فرقة المسرح القومى الهندى . وكانت فى بداية أمرها نفرا من الشبان الهواة المتحمسين لفنهم ، كونوا من أنفسهم فرقة ، منذ عدة سنوات مضت ، بتشجيع الزعيم الاشتراكى الذائع الصيت « كامالا ديفى شاتوبادهيايا » ، وضموا مواهبهم ليقدموا عروضا

فى جميع انحاء الهند ، فى المسارح ، وفى ساحات الطواحين ، وبين المزارعين ، فى شتى المواضيع ، وفى أى نمط يعن لمخيلتهم . وظهروا أول ما ظهروا فى المدن ، وكانوا ينفقون ما يحصلون عليه من ربح ، متى كان ثمة ربح ، فى تأجير عربة تنقلهم وأدواتهم الى الأقاليم ، ويستخدمونها فوق ذلك كمنصة للتمثيل ، وبذلك يتاح لجميع أفراد الشعب الفرجة على أدائهم .

وبسبب الصعوبات اللغوية ، وقلة المسرحيات ، والنقص فى عدد الممثلين المدربين ، فانهم بدأوا بعرض باليهات درامية ، ليست كلاسية أو أدبية فى مستوى الرقصات التقليدية التى تنتمى الى « المدارس الأربع » ، ومع ذلك فهى ليست غريبة بدرجة النمط الدرامى المجلوب من الغرب . وكانت عروضهم ، بنوع ما ، تمثيليات ايمائية (بانتوميم) تصور حكاية ما بأقل عدد ممكن من الألفاظ . أما الموضوعات التى وقع عليها اختيارهم فكانت تجرى عادة على مستوى قومى ، وتعالج المشاكل الحالية بأسلوب تعاونى مفيد ، دون أن تتسم بالشيوعية أو تكون أداة للدعاية الحكومية .

ولقد ساعد أحد عروضهم الرئيسية الناجحة الحكومة فى حملتها التى تستهدف « انتاج مزيد من الغذاء » . وهذا العرض باليه يصور العمل فى القرية ، ونذالة محتكرى تجارة الأرز فى المدن ، وفاجعة المجاعة ، وبؤس الشعب الذى ابتلى بمصائبها ، وأخيرا المحاولات المتواترة « لانتاج المزيد من الغذاء » . وثمة باليه آخر من أعمالهم الناجحة ، عنوانه « اكتشاف الهند » ، يقدم فى عرض شامل تطور الهند وشعبها منذ فجر التاريخ حتى عهد غاندى والاستقلال . ومن بين عروض « المسرح القومى الهندى » مسرحيات راقصة قصيرة ، تقوم على موضوعات شعبية قديمة ـ من ذلك قصة « ميرابى » Mirabai المغنية الموهوبة التى تأسر القلوب ، حتى فى بلاط المغول ، بأغانيها الهندوسية الدينية ، وتغدو فى النهاية قديسة ، وكذلك تمثيل « راس ليلا » للأحداث التى تقع فى السماوات ، ورقصات الآلهة .

وللمسرح القومى الهندى فروع فى المدن الكبرى فى الهند . وتستغل هذه الفروع كل المواهب التى تقع عليها ، وتنظم جولات فى البلاد كلما استطاعت ، وتقدم دائما موضوعات ذات أهمية حقيقية للشعب . وكانت هذه الفرق موفقة كل التوفيق فى تشجيع الوحدة القومية ، والنهوض بالمسرح الهندى ، بتقديمها برامج ممتازة ، جيدة التصميم .

وفى الهند أيضا بضعة مسارح متفرقة ومنعزلة ، تنمو مستقلة عن الحركات المسرحية المنظمة ، وتنال فى روعة منفردة ما تسعى الفرق الأخرى الى بلوغه . ولعل مانيبور أحسن مثل لذلك . فهناك ، قام الشعب الذى يتمتع بحساسية مرهفة وادراك مسرحى كبير ، بعملية نشيطة ومثابرة لتطوير مسرحهم الخاص . وقد اقتبس هـذا المسرح فى بدايته ، الأفلام الانجليزية والأمريكية التى كانت تعرض من حين لآخر فى العاصمة «ايمفال» ، واستفاد من الأحاديث التى كان يرددها أعضاء مسرح كلكتا الناجح الذين كانوا يأتون لزيارة مانيبور . على أنه بفضل الموهبة المسرحية الخاصة التى يمتاز بها أهالى مانيبور ، فاز مسرحهم بنجاح قد يحسده عليه أنماطه الأصلية التى نبع منها . ويبلغ مقـدار أهل مانيبور نصف مليون نسـمة فقط ، بيد أن الاقليم قد استطاع اعانة وتدعيم أكثر من سبع فرق مسرحية حديثة ، خلاف ثلاثين فرقة قديمة الطراز ، وهى فرق هزلية تجوب البـلاد ويطلق عليهـا اسم « ليلا » Lilas ، وكذا عدة فرق أوبرا سبق لنا وصفها فى الفصل الذى أفردناه للرقص الهندى . وسوف لا ندهش اذا علمنا أن هذا أكبر معدل فى العالم فى عدد المسارح بنسبة تعداد السكان .

ومسرح « راب محل » Rupmahal ، هو أحسن وأنجح المسارح القائمة بصفة مستديمة فى مدينة ايمفال . ودار المسرح مبنية بالطوب ، مربعة الشكل ، وفسيحة الأرجاء ، تفوق فى ضخامتها قصر المهراجا . وقد تكلف بناؤها « لاك ونصـف » (١٥٠٠٠٠ روبية – أى حوالى ٣٥٠٠٠ دولار أمريكى) ، تنهض فى وسط المدينة عند تقاطع شـارع « الدولة » و « طريق السوق » ، الشىء الذى يؤكد أهمية المسرح . ويبرز هذا المبنى المعنى الذى يتضمنه اسم الفرقة « راب محل » ، ومعناه الحرفى « القصر الجميل » ، وقد أطلقه عليه أهالى مانيبور . بيد أن المسرح يبدو فى نظر الأجنبى أقل عظمة مما قد يوحى به مظهره الخارجى ، فهو يتسع لثلاثمائة وخمسين متفرجا يجلسون على مقاعد من حديد يعلوه الصدأ . أما الصفوف الخمسة الأولى ، وفيها أغلى المقاعد ، فانها مكسوة بنسيج داكن اللون من بطاطين الجيش . وبالاضافة الى ما تملكه الفرقة من مناظر دائمة وصوان للملابس ، كامل المحتويات نسبيا (وفيه ثياب تتألق بالذهب والفضة ، ومواد مغزولة أو منسوجة باليد) ، فانها تحتفظ بفريق من العمـال يبلـغ عددهم الخمسين ، يشتغلون طول الوقت بأجر ثابت ، ولكنه ضئيل . واذا حسبت الأجور التى تدفع للعمال بالدولارات ، فانها تبدو تافهة . على أن المانيبورى الذى ولد فى أرض كالفردوس ، يعتبر فيها زوج النعال المستورد من

كلكتا ضربا من البذخ ، يجد هذه الأجور مرتفعة ، ومجالها متسعا . فنجوم الفرقة ، كالممثلين توندون ، وتامبال ، وهما من ممثلات الدرجة الأولى ، أو ناباكومار ، الذى يؤدى أدوار الفتى الأول ، يحصلون على أجر يعادل حوالى خمسين دولارا فى الشهر . وعمال الكهرباء (ولا يوجد فى الاقليم كله الا محطة واحدة لتوليد الكهرباء ، ومسرح راب محل هو عميلها الوحيد على ما أعتقد) وكذا عمال المسرح من الطبقة الدنيا يحصلون على أجر يبلغ فى المتوسط حوالى عشرة دولارات فى الشهر . أما المرافقون (البلاسيه) ، ومن يتسلمون التذاكر من الجمهور ، والخدم الذين يحملون الشاى ، وقارعو الناقوس الذى يعلن عن رفع الستار ، وأمثال هؤلاء ، فانهم يحصلون على أجور أقل مما ذكرنا . بيد أن كل واحد من هؤلاء يستطيع أن يعيش فى راحة وهناء ، وأغلبهم يعول زوجات وأبناء وأمهات ، وآباء مسنين .

وتكاد ادارة مسرح راب محل تنحصر فى أيدى مديرها وسكرتيرها « نيلمونى سينج » الذى اختار لمسرحه فى عناية كبيرة مجموعة من الممثلين والممثلات من ذوى الكفاءة العامة الشاملة . وموهبة المحاكاة فى مانيبور (والهنود يشيرون الى أهالى مانيبور عادة بقولهم : « يابانيو الهند ») لا قيمة لها . ويعتبر أهالى مانيبور أن أى انسان ، على وجه التقريب ، يستطيع أن يمثل بصورة ما . بيد أن كل الفنانين يجب عليهم ، حسب الأسلوب الهندى الصحيح ، أن يغنوا ويرقصوا . ومسرح «راب محل» هو بالاجمال مجتمع غريب يضم أشخاصا موهوبين لطاف الشمائل . وحياة كل منهم قصة كاملة . ولسوف تكون قصصهم هذه فى يوم من الأيام مسرحيات ممتعة وطريفة ، اذا عولجت بمعايير الزمن والمسافة .

ومن أمثلة هؤلاء « طوندون » Tondon ألمع ممثلات مانيبورى . وقد عرضت مفاتنها الفرقة ومستقبل المسرح فى مانيبور ذات مرة للخطر . وتبدو حياة « طوندون » من بعض الوجوه كقصة خيالية قديمة ، وتحكى من وجه آخر فصلا هاما فى تاريخ نمو المسرح فى هذه المنطقة من الهند . فقد نهض المسرح الحديث فى مانيبور فى فترة يسودها اضطراب سياسى وانهيار اقتصادى شامل . وقد جذبت الحرب الأجانب الى داخل البلاد ، وتغلغل اليابانيون فى الاقليم ، فى حربهم الآسيوية حتى بلغوا مدينة ايمفال ، وتلا ذلك فوز الهند باستقلالها ، ثم تجزؤها ، واندماج الامارات فى الاتحاد الهندى . وبلغت أنباء هذه الأحداث كلها أهالى مانيبور ، ونبت فى عقولهم وعى وادراك ، وهم الذين عاشوا من قبل فى عزلة حقيقية . ونما فى نفوس

الشعب وعى اجتماعى وجد متنفسا له فى المسرح . وسرعان ما أصبحت خشبة المسرح فى مانيبور منبرا رنانا ، ارتفعت من ذروته فى صدق وشجاعة صيحات الاحتجاج ضد المهراجا الاقطاعى وحكمه الغاشم . وكانت الانتقادات التى تتضمنها المسرحيات المختلفة تصدر أحيانا بصورة مباشرة ، وتتبدى أحيانا أخرى خلال نظائر تاريخية ، ولكن لذعاتها كانت جلية واضحة ، وراحت تطرق آذان المهراجا نفسه . وأقنعه مستشاروه أنه ربما استطاع تملق الفرقة بوضع عروضها تحت رعايته حتى تكف عن حملاتها العدائية . على أن مسرح « راب محل » قد استمر على الرغم من الرعاية السامية التى شمله بها المهراجا ، فى حملاته كما كان شأنه من قبل ، وانما فى غير صراحة كافية لاتهامه بالعيب فى ذات الأمير ، أو فى تخصيص صريح يعرضه لدعوى قذف ، ولا فى طابع ثورى يصمه بالشيوعية ومن ثم يكون محلا للعقاب . ويروى أن المهراجا كان فى بداية احتكاكه بالمسرح الحديث قد اهتم بصفة خاصة بالنجمة الحسناء طوندون . وترددت الشائعات أنه قد عقد العزم على أن يمتع النفس بمفاتنها ، وبذلك يحرم الفرقة من نجمتها ، ومصدر جاذبيتها ، وتنتهى مشكلة المسرح .

وكانت خطته فى تنفيذ مأربه هذا أن يختطف النجمة : ومن ثم طوق رجال الشرطة المسرح . وعندما غادرت طوندون المسرح من باب المنصة ، قبض عليها الشرطة ودفعوها قسرا فى داخل احدى عربات المهراجا ، التى أسرعت بها فى الطريق الى بيوت المهراجا الخاصة . وكان فى عزمه أن يعقد عليها ، ويجعل منها زوجته السابعة . وأعلن أهالى مانيبور عن سخطهم لهذه الخدعة ، ولسلوك المهراجا الذى يتسم بالفجور . ومع ذلك كانت شكواهم الرئيسية أنهم قد حرموا من نجمتهم المحبوبة . ولما كانوا غير قادرين على القيام بثورة ، فانهم طفقوا يسجلون شعورهم بوسائل التهكم والسخرية . وكلما تنقل المهراجا لأداء مهامه الرسمية ، استقبلته الضحكات الهازئة ، والنظرات الغاضبة ، وعبارات القدح والتعيير ، فى هدوء ، وانما فى ثبات واصرار . وكلما اجتاز بعربته شوارع البلدة ، ارتفعت فى الجو صرخات حادة تقول : « وهكذا يتزوج صاحب الجلالة ممثلة » . وما الى ذلك من الصيحات المهينة التى تنطلق من حناجر مجهولة ، من بعض الواقفين الذين لا يمكن تمييزهم من سواهم ، وعادت طوندون فى النهاية الى المسرح حتى لا تتفاقم الأزمة ، ورجعت الى مزاولة مهنتها وقد زاد عدد المعجبين بها ، ولم يزل أهالى مانيبور حتى اليوم يسمونها ، فى دعابة لطيفة : « المهارانى لمدة شهرين » .

ويتضمن المسرح الحديث فى مانيبور ، كما فى غيرهـا من ربوع الهند وآسيا ، النمطين من المسرحيات : الاجتماعى والتاريخى. ومواقف العقدة فى النمطين متماثلة . فثمة رجال فقراء يتزوجون فتيات جميلات ثريات ، ورجال أغنياء يقسون فى معاملة الفقراء ، والأبطـال يرفلون ويتعاظمون ، فى حين يقدم النسوة آيات الاخـلاص الأبدى . ومعظم مسرحيات « راب محل » التى يؤلفها كتاب الفرقة الستة تجرى على هذا المنوال . وتعرض كل مسرحية ثلاث أو أربع ليـال على الأقل . والمسرحية الناجحة هى التى تعرض عشر مرات أو أكثر . ويدخل فى هذا الحساب العروض التى يعاد فيها اخراج المسرحية ، لأن عـرض المسرحية الواحدة لا يجرى لزاما فى ليال متتابعـة . ومن أحدث المسرحيات الشعبية الناجحة ، مسرحية « لونام » Lownam (المشكوك فيها) ، وقد أعيد احياؤها عددا كبيرا من المرات حتى لتعتبر بذلك من المسرحيات الخالدة . وقصتها بسيطة ، فى خطوطها العريضة . فثمة فتى فقير ولـكنه نبيل ، واسمه « نوبو » ، يتزوج فتـاة حسناء فقـيرة اسمها « مانى » . وتثور عدة عقبات قبل أن تتم هذه الزيجة ، اذ تؤخذ الفتاة لتتزوج جابى الضرائب فى البلدة ، ويحرم عليها أن تعود لرؤية « نوبو » ، ثم تسجن فى دار بعيدة ، وتنزل بها مصـائب أخرى . ويرتاب « نوبو » ، بفعل الوحدة واليأس فى صدق حبها له ، ومن ثم يقـدم على تدخين الحشيش حتى يخفف أحزانه ، وينسى أشجانه . وتلتقى به « مانى » فى النهاية ، ولم يزل غـير واثق من اخلاصها . ويحدث أخيرا ، حين تزف اليـه ، أن تطعن جابى الضرائب بسكين ، عن غير عمد ، وتقدم للمحاكمة حيث تنكشف حقيقة الموقف ، وتظهر براءتها فيخلى سبيلها . والآن وقد وثق « نوبو » من صدق حبها ، فانه يتزوجها فرحا هانئا .

ولـكل كاتب مسرحى فى مانيبور أسـلوبه الخاص فى معالجة المسرحية . فهناك عضو ناشط من أعضاء المؤتمر الهندى ، يـكتب مسرحيات تدور حول حياته الخاصة ، يعرض فيها تاريخ ومبـادىء الحزب . وثمة كاتب آخر يعتقد أن الدراما فيها ضياع لوقت الانسان ، ولذلك يجب على الممثلين أن يقوموا ، وهم يؤدون ، بمزاولة حرف نافعة كعمل السلال ، والحياكة ، وطحن الأرز ، وصنع النعـال ، وما الى ذلك . أما « جيتشاندرا سينج » Gitchandra Singh فيتميز فى مانيبور بأنه قرأ مؤلفـات أبسن وشو ، فهـو يرى المسرح ميدانا للمشـاكل والشكاوى . بيد أنه يقتصر فى كتابته على موضوع واحد ، ذلك هـو مكان المرأة فى المجتمع ، وعلى أسلوب واحد ، هو الـكوميديا .

وبالاجمال ، فان المسرحيات التاريخية هى أكثر المسرحيات شعبية فى مانيبور . والمسرحية المفضلة فى مانيبور ، فى كل الأزمنة ، هى القصة التاريخية «خامبا وثويبى» Khumba and Thoibi التى تقوم على حدث حقيقى جرى منذ ٥٠٠ عام . وفى هذه القصة نشهد عاشقين : صيادا فقيرا ، وأميرة جميلة ، يتزوجان فى النهاية بعد أن يكونا قد تكبدا من المحن مايفوق كل الذى عاناه « مانى ونوبو » . وتستغرق هذه المسرحية ، عندما تعرض على خشبة المسرح ، أربع ليال ، وتستغرق كل حلقة فى حياة العاشقين العاطفية المثيرة حفلة مسائية كاملة .

ويتجلى فى مسرح مانيبورى ، وكذا فى المسرح القومى الهندى ، ومسرح بريثفى ، وفى مسرح الاتحاد بصفة خاصة ، بوضوح أكثر مما فى غيرها من الفرق المسرحية فى الهند ، ظاهرة غريبة تنتشر سريعا فى الهند : ذلك أن الفنان الهاوى يتحول الى محترف . فرواد حركات المسرح الحديث المتحمسون فى الهند ، كانوا الى خمس عشرة سنة مضت مجرد هواة الفن ، قليلى الخبرة والمعرفة به . ولم يكن لدى العاملين بالحقل المسرحى أية خبرة ، ولم يكن ثمة خبير أو فنان قدير يترسم غير خطاه ويتخذون أساليبه ، ولم يكن لديهم أية هيئة نظامية تضم أشخاصا مدربين ، على عكس الحال فى أمريكا ، حيث كان عندنا ، لعدة أجيال خلت ، هيئة من المحترفين الذين يزاولون عملهم بانتظام ، فمنهم فنانون ، وأرباب حرف ، ورجال أعمال يستوعبون المحصول السنوى من أعمال المواهب الجديدة التى تطرق المسرح . وكان الفنانون من الطراز القديم أمثال «بال جاندهارفا» Bal Gandharva المنتمى الى المسرح المهراشترى ، و «سنداري» Sundari من جوجيرات ، يعملون فى بيئة جاهلة قمينة بأن تضر بمكانتهم ، وتنتقص من سمعتهم . وكان كل مايؤديه الفنان عملا مرتجلا ، تجريبيا ، وقتيا ، وارتياديا .

وقد استطاعت الفرق الحديثة ، بشكل ما ، أن تكافح هذه البدايات المشوشة ، وشرع الرواد يعلمون أنصار المسرح الجدد . وخطا المسرح خطوة واسعة منذ أن كان « ك. م. مونشى » K.M. Munshi يتولى تدريب زملائه على الأداء فى مسرحياته ، الى أن تأسست مدرسة « الكازى » Alkazi أى المسرح المركزى فى الهند « بهاراتيا ناتيا سانج » Bhāratiya Natya Sangh وهو من توابع منظمة اليونسكو ، وله اثنا عشر فرعا ، تنتشر فى جميع أنحاء البلاد ، وتضم مائتى فرقة مسرحية ، وأكاديمية للدراسات المسرحية فى بومباى . وان خميرة النشاط الدرامى التى لم تزل تتصف بالهواية فى كثير من الوجوه ،

خميرة عجيبة غير عادية . وعنـدما أعلنت «سـانجيت ناتاكا اكاديمى » Sangeet Nataka Akademi عن مهرجانها المسرحى، ورداليها ١٤٧ نصا مسرحيا ، أخرج منها فى دلهى واحدة وعشرون مسرحيـة ، بمناظر وملابس واضاءة كاملة ، وممثلين متخصصين . وهنـاك فى الوقت الحاضر مخرجون يعرفون مايلزمهم ؛ وكيف يخلقون العمـل الفنى ، ومصممون فى مقدورهم أن يرسموا مايريدون ورسمه بكل دقة ، فـلا يدهشـون ولا يشعرون بخيبـة الأمل حين يشهدون عملهم وقـد تحقق على خشبة المسرح الحقيقى . وهناك ممثلون أخطأوا كثيرا ، وخبروا ألوانا من التوفيق ، واكتشفوا العديد من عناصر المسرح الممتع البهيج ، حتى لقد شـاع فى الفريق لون من الكفاءة المتينـة . وتطور الميل الطبيعى الوجدانى نحو المسرح الى معرفة صادقة أكيدة بفنونه . وكلما يشهد الانسان اليوم عرضا مسرحيا ، يتذكر فى شىء من الرثاء التجارب الأولى عندما كان المشاهد يشفق على الممثلـين ، وينتحل الأعـذار لعيوب الاخراج . هذه الظاهرة الطيبة ، ظاهرة التحسن والارتقاء ، قد أخذت فى الانتشار فى جميع أنحاء الهند .

وتاريخ الدراما فى الهند تاريخ مضطرب ، فقد انهارت بعـد أن ارتفعت الى الذروة . والدراما الحاضرة تحاول أن تسدد ما تدين به لتقاليدها الخاصة . وبدأ ذلك العهد القديم العظيم ، عهـد الدراما الهندوسية يسترد مكانته بعد غيبة طويلة ، مع حركة احياء الدراسات السنسكريتية التى تنشط كثيرا فى الوقت الحاضر فى كل بلاد الهند ، والعودة الى القيم السالفة التى بدأت الهند الحديثة تشعر بها فى عمق وحنين ، منذ أن استقلت عن بريطانيا .

وقد افتتح مهرجان الدراما بمسرحية «ساكونتالا» باللغة السنسكريتية واقتبست روائع أخرى للسينما . وتجرى اليوم حركة عريضة لرفـع « كاليداسا » الى المكانة الجديرة « ببطل وطنى » بعد وفاته ، واقامة نصب تذكارى تكريما لشخصه ، واتخاذ يوم ميلاده عيدا قوميـا . وراحت الصحف تنشر الكثير من الجدل الذى يدور حول هذه الحركة الفكرية المضطربة التى تتناول العصر الذهبى للدراما الهنـدية ، وتكتب فى مشروع اقامة مسرح قومى يحمل اسم « كاليداسا» . وليس هـذا كل شىء . ذلك أن عهد الاستعمار كان له هو الآخر أهميته ، فقد مدت بذور الدراما الحديثـة التى نثرها جـذورا عميقة فى تربة الجمـال الفنى الهندى الخصيبة . لقد بزغ نجم السينما فى الغرب بعـد أن ثبتت الحاجة الى المسرح الحى فى عقيدة الناس ، بزمن طويل . بيـد أن المسرح والسينما في الهند ، كانا أشبه شىء بطفلين مضطربين ، تجمعهما

قرابة بعيدة ، قد شبا وتربيا تحت سقف واحد . وأخـــيرا آن أوان التحول ، وتوطدت دعائم المسرح ، وبدأ الفنــــان الهاوى يتحول الى محترف . وأدركتنا فعلا المرحلة التالية : ذلك أن الفنان المحترف قد بدأ يصنع فنانين محترفين جدا . وسوف نعرف الشكل النهائى الذى ستتخذه المسرحية الهنــــدية فى الوقت الحاضر ، وذلك فى غضون السنوات العشر المقبلة التى سيمتنع فيها انهيار الأسس والمنشئـات التى توطدت دعائمها زمنا طويلا ، أو انقلاب الميول والاتجاهات الحالية. وسوف يكون هذا المسرح ، بطبيعة الحال ، شـيئا يتمشى مع خطوط الدراما الغربية من حيث المؤثرات المسرحيـة ، والمضمون الذهنى ، والتخطيط الخارجى . ولـكنه سوف يكون بالتأكيد مسرحا هنديا فى جوه ، وتأثيراته ، وفى ايماءاته ، وعملياته الفكرية ، وسوف يـكون امتدادا لذلك الرباط الطويل الذى يتصل بالماضى مع ادراك رائع للرقص والموسيقى والأسلوب . ولا ريب أنه سيكون مسرحا جيدا .



الرقص

سيلان جزيرة صغيرة تقدر مساحتها بحوالى ٢٥٠٠٠ ميل مربع ، ويبلغ عدد سكانها ما يقرب من عدد سكان مدينة نيويورك ، وتبدو فى موقعها الجغرافى أشبه شىء بدلاية معلقة من الطرف الجنوبى لشبه جزيرة الهند . ويطلق الناس على سيلان ، فى شىء من الاعزاز عبارة « لؤلؤة المحيط الهندى » بسبب شكلها الذى يشبه الجوهرة . وهذا الاسم يوعز ببعض السمات التى تجعل من هذه الجزيرة بقعة من أشد البقاع السياحية فى العالم جاذبية فى الوقت الحاضر . وتتمتع الجزيرة بمناخ جميل . فالجبال الوسطى الباردة ، تكمل شاطىء البحر الناضر الدفىء ، وآلاف الشواطىء الرملية الممتدة على الساحل تزخر بأشجار النخيل والفاكهة وتتبدى للعيان فى منظر طبيعى استوائى حقيقى .

ولم يكن تاريخها على مثل هذا الجمال الشاعرى . فلسيلان سمعة مريبة فى علاقتها مع الغرب ، اذ كانت مستعمرة ثلاث مرات ، فخضعت فى البداية للبرتغاليين ، ثم للهولنديين ، وأخيرا للبريطانيين .

ولم يكن الغرب وحده هو الذى مارس الضغط على سيلان ، فقد كانت حضارة الهندالعظيمة فى الشمال عاملا باتا وفعالا ، غير هدام ، فى تاريخ سيلان ، فدمغ الجزيرة بالطابع الهندى ، الأمر الذى سجلته الرامايانا تسجيلا خالدا لايعفى أثره ، اذ حكت قصة راما وجيوشه التي طاردت رافانا حتى سيلان ، أو « لانكا » كما كان يسميها « السنهاليون » (وهم أهالى سيلان وسكانها الأصليون ، ويشكاون أغلبية سكان الجزيرة . وفى سيلان عدد كبير من الهنود والمسلمين ، ومن سكان المدن الذين ينحدرون من أصل هولندى ، ويعتبرون من

أهالى سيلان ، ولو انهم ليسوا من السنهاليين الذين هم أهالى سيلان الوطنيون الحقيقيون) واستمر الطابع الهندى فى تأثيره على الجزيرة بفضل دعاة البوذية الذين تقاطروا اليها فى موجات متتابعة منذ بضعة قرون قبل ميلاد المسيح حتى بضعة قرون بعد الميلاد . وقد أرسل ملك الهند البوذى الكبير « أسوكا » Asoka ابنه « ماهيندا » Mahinda الى سيلان كأول رسول من رسل هذه الديانة الجديدة . وانقضت فترة وفد الى الجزيرة بعدها ملوك «تاميل» المحاربون البواسل قادمين من جنوب الهند ، وطفقوا يعتدون على مراكز الديانة البوذية فى محاولة فاشلة لاقامة الحكم الهندوسى ، ونشر الديانة الهندوسية فى الجزيرة.

وتعتبر سيلان من الوجهة الثقافية ، امتدادا للهند ، وتعتبر حضارتها متفرعة من الحضارة الهندية فى أغلب عناصرها . ويشبه أهل الجزيرة الهنود فى مظهرهم وملبسهم ، وفى طبائعهم ومأكلهم . أما موسيقاهم فانها مدينة للهند بقسم كبير من كيانها (على الرغم من المحاولات التى يقوم بها بعض الأهالى الذين يبغضون الأجانب ، فى سبيل اعادة بناء ألحانهم السنهالية القديمة التى نسوها) . وهناك اليوم مجموعات كثيرة من السكان الذين يشبهون الهنود شبها شديدا ، ويشكلون عقبة كؤود للحكومة التى تريد أن تكون سيلان للسنهاليين . ومعظم الهنود المقيمين اليوم فى سيلان من « التاميليين » من منطقة مدراس ، كان البريطانيون قد جلبوهم فى بداية الأمر ليعملوا بالسخرة فى مزارع الشاى ، فقد كان السنهاليون متراخين . ولم يزل هؤلاء الهنود متمسكين بعاداتهم بطبيعة الحال . ونظرا لكثرة عددهم فان لهم تأثيرا لايستهان به على الفكر والطبائع والسياسة المحلية فى الجزيرة . ومع ذلك فقد استطاعت سيلان أن تحتفظ لنفسها بشخصية مستقلة لاريب فيها ، تتجلى فى مزاج أهلها ، وفى دماثة أخلاقهم وحلاوة شمائلهم ، وفى فنون الرقص والدراما الكثيرة المتشعبة . ولقد احتفظت الجزيرة بدرجة مدهشة من الرسوخ والرصانة الثقافية .

ويشهد رقص الشيطان وما يلازمه من شعيرة طرد الأرواح ، أكثر من أى وسيلة تعبيرية أخرى ، على بأس سيلان القديمة . ورقصة الشيطان وطنية فى فكرتها وفى تنفيذها ، وهى غير معروفة فى الهند ولا فى أى مكان آخر بالنسبة لنمطها المحلى المتميز ، وتمثل على هذا المنوال ، وباعتبارها فنا لم يزل حيا ويمارس بكثرة وحيوية ، تقليدا من أقدم التقاليد التى كان يتبعها سكان سيلان فى فجر تاريخها .

وسيلان اليوم بوذية ، كما كانت خلال الفى سنة مضت . وتقوم الديانة البوذية المتبعة فى سيلان على مذهب « هينايانا » Hinayana

أو «مركبة الخلاص الصغيرة» ، وهى أشد تدقيقا وصرامة من المذهب البوذى الآخر « ماهايانا » Mahayana « مركبة الخلاص الكبيرة » وهو المتبع فى الصين واليابان . والبوذية تناوىء فى أحكامهاالشياطين، وعلى الأخص فى التعاليم الأصيلة لمذهب « هينايانا » . ومن التعاليم الرئيسية التى قال بها المولى « بوذا » أن الانسان أعلى شأنا من الآلهة ومن الشياطين ، طالما أنه يستطيع ، بفضل الديانة البوذية ، التحكم فى مصيره ، ويستطيع ، حين ترتفع جدارته وأهليته بفضل ما يأتيه من طيب الأعمال ، أن يضمن ارتقاءه الى أعلى المراتب الروحية . على أنه فى الوقت الذى دخلت فيه البوذية جزيرة سيلان ، كان يعيش فيها شعب له عقائده الخاصة ، يؤمن بوجود تدرج فى قوى الشر المجسدة فى الإنسان . وتفسر لهم هذه العقائد العلة فى المرض والأحزان التى تحل بالعالم . وكان السنهاليون الأولون يعتقدون أن هذه الآلاموالأحزان يمكن تخفيفها وعلاجها بوسائل طقسية معينة ، ولم يقبلوا أن يبدلوا بشياطينهم ذلك البرهان الهادىء الذى يقدمه الدين الجديد السامى ، ومن ثم تعايشت العقيدتان جنبا الى جنب فى وئام دون نـزاع أو صدام.

ويكاد كل سنهالى حقيقى أن يكون بوذيا ورعا ، وانما يكمن فىعقله الباطن مخاوفه وخرافاته الأزلية التى سبقت العقيدة البوذية . وتتجلى أوضح تعبيراتهم فى رقص الشيطان الذى لم يزل شائعا حتى اليوم بين أفراد الشعب كما كان فى سالف الزمان . وتنتظم رقصة الشيطان كلما أصاب المرض أو الجنون انسانا ، أو كانت امرأة حاملا ، أو حلت المصائب بأسرة ، أو كلما دعت الحاجة عموما الى التماس الحظ السعيد . ويبدو ، لسبب ما ، أن النساء تستبد بهن الحاجة الى الرقى وطرد الشياطين أكثر من الرجال ، وكلما تقدم بهن العمر ازدادت رغبتهن فى رقص الشيطان . ويقال ان بعض النسوة يشعرن أحيانا بأعراض المرض لا لشىء الا لكى تتاح لهن الفرصة للرقص مع بعض راقصى الشيطان ، من الشبان الوسام .

أما الراقصون أنفسهم فانهم ينتمون الى طائفة خاصة من احط الطوائف ، ويكسبون عيشهم بأداء هذه الرقصات فقط . ويجرى عرض رقصة الشيطان عادة فى موضع يقع خارج المنزل الذى يقيم فيهالشخص المكروب ، على الطريق أو فىحديقة ، اذا كان ثريا ويمتلك بعض الأرض، ويؤدى فى ضوء القمر وتحت أشجار جوز الهند ، وتقام له خلفية من المشاعل الوهاجة التى تزيد من اضاءة المكان . ويجرى العرض أمام هياكل مقامة خصيصا لهذا الغرض ، قبالة منصة مؤقتة يرقد فوقها الشخص العليل .

وأعظم راقصى الشـــيطان في الوقت الحاضر هو « هينيجامايا » Henegamaya وهو شيخ ينـــاهز الخامســـة والســـبعين ، ويعيش فى قرية على بعد ميلين من « جال » على طول الطرف الجنوبى لجزيرة سيلان ، ويعاونه أولاده وأحفاده فى عروضه . وقد أصبح أصغر احفاده ويبلغ الثانية عشرة ، نجما يجذب اليه الأنظار ، وتنهال عليه العروض، بسبب براعته فى الرقص ، ووثباته الهائلة ، ودوراته السريعة ، التى تتحدى الجاذبية الأرضية ، والشعور العام الطبيعى بالتوازن الذى يحد حركة الجسم البشرى . والأسرة على استعداد لأداء أسرع وأبرع فقرات رقصة الشيطان فى مقابل مائة روبية « حوالى خمسة وعشرين دولارا » دون اقامة الشعائر الطويلة ، ودون حاجة الى وجود عليل . ومع ذلك فان مثل هذا العرض السياحى له هو الآخر قدسيته ، ولابد أن يجرى أمام الهيكل المناسب . ولا يتحقق الأثر الذى يولده رقص الشيطان فى نفس الانسان الا اذا جرى فى نطاق المناظر الأصلية ، فى وجود الشـــخص المتوجع ، والقرويون مزدحمون حول المكان ، وقد اتسعت عيونهم دهشا . عندئذ يستطيع المتفرج أن ينفعل مع أشد حركات الرقصة ثورة وجموحا ، ويجب أن تبدأ كل رقصات الشيطان التى تعرض عرضـــا صحيحا فى المساء وتستمر طول الليل حتى مطلع الفجر حين يتم التطهير النهـــائى من رجس الشيطان ، ويكون من المسلم به أن المريض قد شفى . وهذا الأمر يجهد المتفرج الأجنبى نوعا ما ، وهو الذى اعتاد مشـــاهدة المسرح بعد تناول عشاء مبكر ، ثم الأوبة الى داره قبل منتصف الليل . بيد أن العرض يستحق أن يبقى الانسان من أجله متيقظا حتى يعانى قضاء الليل فى مشاهدة رقصة الشيطان . ولما كان السنهاليون متأدبين فى افراط، فان المتفرج الأجنبى سوف يقدم له مقعد مريح يوضع فى مكان الشرف ، ويعطى بالتأكيد فراشا ينام عليه اذا شعر بالحالة الى الهجوع .

وثمة قدر هائل من الشعائر يصـــاحب العـــرض الكامل لرقص الشيطان . وهناك العديد من الكتب المحررة بالألمانية والانجليزية فى علوم الجن وفنون السحر فى سيلان ، قد أفاضت وأبدعت فى تسجيل وشرح التفاصيل والمعانى الاتنولوجية القائمة وراء هذه الممارسات الغريبة التى نعتبرها من أعمال السحر . ولعل أعظم المراجع وأفيدها لمن يزور سيلان أو يدرس شئونها ويرغب فى تعمق هذا الموضوع كما يتعمق كل ما يتصل بفنون سيلان المسرحية ، هو كتاب دكتور أ.ر. ساراتشاندرا Dr. E.R. Sarathchandra النفيس : « المسرح الشعبى السنهالى » ، وقد أصدرته منذ عامين جامعة سيلان فى « بيريدينيا » .

ويخضع عرض رقص الشيطان بايجاز للخطة الآتية . فالتفاصيل الخاصة بكل رقصة شيطان تختلف باختلاف الفرق التى تؤديها ، بيد أن الفكرة العامة ، والأصول القاعدية تتشابه فيها كلها . ويبدأ العرض بقدر هائل من الاستعدادات ، فلابد من جمع كميات من أوراق النخيل الصفراء الباهتة الجديدة ، وتنسج على نماذج مختلفة . أما الهيكل الرئيسى الذى يقام على أحد أطراف الساحة ، فان له حوائط من جذوع وسيقان الأشجار الملفوفة والمجدولة ، ويحف به طنف على ارتفاع صدر الانسان يتكون من هياكل أخرى تبنى من أنسجة من أوراق الأشجار والأزهار على أشكال ورسوم منوعة . ومن السقف الذى يصنع من حصائر السعف ، تتدلى شرائح من أوراق ناعمة مرنة ترفرف عندهبوب النسيم ، وترتعد بشدة عندما يندفع الراقصون داخل الهيكل ويرتطمون بجنباته . وفى كل أنحاء الهيكل ، تتدلى من السقف والحوائط أزهار النخيل واللبلاب التى تبدو كحزم باهتة من البذور الفجة . وهناك قدر كبير من الأشياء المنوعة التى لاغنى عنها لأى عرض من عروض رقص الشيطان — من ذلك سلال من السعف ، تخاط فيها زهور صناعية تحاكى الأصل تماما (ويجب أن تمسك سلة من هذه السلال فوق رأس الشخص كلما حلت فى بدنه الأرواح الشريرة ، ونهض من فراش المرض وأصر على الرقص) ، وضفائر طويلة من خيوط مقطعة من الخوص ، تضم بعضها الى بعض على هيئة حزم ، وتتدلى كالشعر على ظهور الراقصين وأكتافهم ، وعدد كبير من أشياء مصنوعة من لب جذع شجر الموز ، الذى ينحت فيصير أشكالا تشبه المرايا البدوية ، والأمشاط ، والعقود ، والأساور ، وعجلات الغزل ، وآلات الندف . وثمة أيضا سهم طويل وممشوق يقوم بدور هام ، كالعصا السحرية فى السيطرة على الشياطين ، وحثهم على الكشف عن أشخاصهم رغم اختفائهم عن الأنظار ، يلتوى طرفه ويربط فى خصائل مخرمة غريبة الشكل . وفى أحد الأركان كومة من أشياء على شكل السيجار الضخم : تلك هى مشاعل من أوراق أشجار مجففة توقد وتغرز فى شباك الهيكل ، وكلما احترق واحد منها لآخره استبدل به غيره من الكومة . ويتناول الراقصون هذه المشاعل ، من وقت لآخر ، ويؤدون بها رقصة النار ، ثم يلقونها بعيدا . ومن حين الى آخر ، يحضر أحدهم من داخل الدار صحفة فيها فحم متأجج ، يستخدم لاعادة ايقاد المشاعل التى يطفئها الريح التى يثيرها الراقصون وهم يدورون حول انفسهم ، أو لاشعال قطع بخور المعابد الذكية الرائحة التى تلقى عليها ، أو يستخدمها غالبا الراقصون والمتفرجون لاشعال سجائرهم ، خلال فترات الاستراحة ، بعد كل رقصة مجهدة .

والهياكل المقامة من السعف ، يكرس كل منها لشيطان معين بالاسم ويقــــوم كبير الراقصين الذين يطــردون الشياطين بتمثيل شخصية « فيساموني » Vesamuni ملك الشـــياطين كلهم ، والوحيـــد الذى فى مقدوره أن يسيطر عليهم اذا علا صخبهم واشتد ضجيجهم خـلال العرض . والشـــياطين الذين يتســـببون العلل والأمراض كثيرون ، ويتدرجون فى نوعهم من أرواح خبيثة وبسيطة تقيم فى بعض الأشجار أو الأحجار أو الأنهار ، الى شـــياطين تسبب بعض الوعكات والعلل : كالصفراء ، والنزيف ، والعمى ، والخرس ، والعرج ، واصـــابات البرد (وتنتج الأخيرة من شيطان يأتى مع الريح) .

وثمة مجموعة كاملة من الظواهر الغامضة التى تتصل بالعين الحسود او لسان السوء ، أو الأفكار الشريرة . وأعراض هـــذه الظواهر هى الاغماء ، والجنون ، ونوبات الهستريا ، وبوجه عام كل تصرف شاذ . ومن بين أسباب هذه الظواهر : « الغيرة من سعادة الآخرين » و «عبارات الحســد » .

ولما كانت رقصة الشــيطان تقــام من أجــل شخص بعينه يعانى مرضا ظاهرا وواضحا ، فليس ثمة حاجة لتمثيل جميع الشـــياطين فى وقت واحد ، ويكفى اقامة أربعة أو خمسة هياكل استعدادا لجميع الاحتمالات والطوارىء . وتتلخص الفكرة فى جذب الشيطان ، خلال عملية الاسترضاء ، الى الساحة ، وادخاله في جسم العليل ، ثم تهديده وتملقه ، ثم ازعاجه واغاظته وتعذيبه ، أو التوسل اليه ورشوته بالعطايا حتى يعد بالرحيل .

والرقص هو الطعم الرئيسى لاجتذاب الشياطين ، أما الراقصون ، وكلهم من الرجال ، فانهم يلبسون ثيابا تضفى عليهم مظهر النســاء لزيادة قوة جاذبيتهم ، ويغطون رؤوسهم باحكام بقطعة من قماش أحمر يتدلى منها ضفائر من السعف تشبه شعر النساء الطويل ، ويرتدون على صـــدورهم قطعة قمــاش صغيرة وكأنها غطاء للنهود ، ونقبة طويلة تغطى سيقانهم وتحجب الأجراس الضخمة التى تثبت على سمانة الرجل وتجلجل بصوت أجش كلما تحرك الراقص . وهذه الســـمة النسوية الغريبة قد تدل ، على حد قول بعض الثقات ، على أن الرقصة كانت فى أصلها من شعائر الاخصاب ، أو على أنها قد نبعت فقط من ظاهرة أن أغلبية المرضى من النساء ، فهى تلائم الاناث وأمراضهن . وبعـــد أن يكشف الشياطين عن أشخاصهم ، يظهر الراقصون مرة أخرى فى صورة الرجال ، وقد خلعوا عنهم غطاء الصدر والشعور المصنوعة من جريد

النخل . وفى أثنــاء العرض كله ، يجلس قارعو الطبول من الرجال ، وهم عراة الصدور ، وشعورهم قد ربطت فى عقد بسيطة خلف ظهورهم على النمط السنهالى القديم ، أو يقفون عند أحد أطراف الساحةبالقرب من فريق من المرتلين .

والرقص الحقيقى يتفجر فى لحظات متفرقة ، وفى غضون فقرات أخرى من الأداء المسرحى أو الطقسى ، الشىء الذى سوف نشرحه فى الفصل الخاص بالدراما فى سيلان . وتجرى أشد فقرات الرقص تأثيرافى النفوس عندما تشعل النار خلال عملية طرد الشــياطين . ويبدأ ذلك بالقاء قطعة مستطيلة من القماش فوق سطح الهيكل . ثم يتناول الراقص الأول حفنة من البارود فى يده اليمنى ويلقيها علىصحفة بها فحم متوهج يحملها بيده اليسرى . ويشتعل البــارود فى الجو ، ويتدفق لهبه فوق القماش ، فى حين يغمر الساحة بريق ساطع من لهب مستطيل يذهب بالأبصار ، يعقبه دخان حالك كثيف . عندئذ يتنــاول الراقصون بأيديهم كلها مشاعل موقدة ، ويأخذون فى الدوران مؤدين سلسلة من اللفات والدورات البارعة حتى تشكل ألسنة اللهب دائرة متصلة حول أشباحهم الغامضة . وتتناثر ذرات من الشعلة الملتهبــة فى اتجاه المتفرجين الذين يتزاحمون حول الساحة . ويسرع أحد الخدم خلف هذه الذرات فى كل مكان ، ويتولى اطفاءها واطفاء الشرارو الرماد الذى يتطاير من حركة الراقصين المركزية الطاردة . ثم يسيرون حول الساحة سيرا مرتجا عصبيا ، فى خطوة ايقاعية متسقة مع قرع الطبول الذى يصم الآذان ، ويتوقفون من لحظة الى أخرى ويشهقون بصدورهم شهقات فجائية . ثم يقفون ليغمروا وجوههم واعناقهم فى حمام من نيران المشاعل . ويمسكون المشــاعل أمامهم ، ويزيدون من سرعة طوافهم بالساحة حتى تدفع الريح بألسنة اللهب نحــو أبدانهم . ثم يضعون المشاعل تحت الثوب الذى يكسو صــدورهم . ويخفق اللهب ، ويلطم الجسد العارى ، ويلمع لمعة شفافة خلال النســيج القطنى الأبيض .. والعجيب مع ذلك أن الجلد أو القمــاش لا يحترق أى منهما .

أما خطوات الرقص نفسها فانها بسيطة : فالذراعان مبســوطتان تتموجان بلين مع الموسيقى ، والقدمان تدقان الايقاعات التى يؤديها الطبال الأول . وتبدأ الألعاب النارية مع الدورات واللفات ، عندما يدور الراقص حول الساحة ، ويدير وجهه صوب الهيكل تارة ، وتارة أخرى يثب فى الهواء وهو يدور ، ويقذف بجسمه بسرعة كبيرة فيصنع دوائر صغيرة ، حتى ليبدو الجذع موازيا لسطح الأرض ، وكأنما هو يحلق فى الهواء .

ويقف الراقص من وقت لآخر جامدا، ويثبت قدمه على الأرض، ويؤرجح جذعه بشدة وسرعة حتى تدور خصائل شعره المستعار المصنوع من أوراق جوز الهند حول رأسه فى قوس عريض .

وفى حوالى الساعة الرابعة صباحا ، يرتدى الراقصون أقنعة ، ويمثلون على هذا المنوال الشياطين فى كل أشكالها المرعبة . وتختلف الاقنعة باختلاف الشياطين الممثلة فى أشخاص الراقصين : فمنها ماله رأس الثعبان ، ومنها ماتتدلى جثة خشبية بين أنيابه المصنوعة من خشب محفور ، ومنها مالها وجوه جامدة سوداء أو خضراء أو حمراء . وتتنوع ملابسهم من حلل مصنوعة من قش مجعد مبشور الى سراويل وياقات مصنوعة من أوراق نباتات خضراء وعريضة مخيطة بعضها الى بعض بلحاء الشجر . ويندفع هؤلاء الشياطين حول الساحة فى هيئة استعراضية ، وهم يترنمون بأغانيهم التى تعلن عن شخصياتهم . ويفسر الشيطان الأسباب التى دفعته الى تعذيب الشخص المكروب . وفى النهاية يتم طرد الشياطين التى تبرح المكان . والآن وقد برأ العليل الناعس ، فانه يمضى الي فراشه مع الشمس المشرقة (ولو أن الراقص الشيطانى الأول يتوصل عادة الى عقد صفقة مع الشيطان — ويتعهد الشيطان بأن يختفى فترة معينة ، قد يعود بعدها) .

ولا يقتصر رقص الشيطان على السنهاليين وحدهم ، بل يزاوله فوق ذلك البقية الباقية من السكان الأصليين « الفيدا » Veddahs ، وهم سكان سيلان الأوائل الذين لم يسايروا تطور الزمن ، حتى ليكادوا ينتسبون الى عهود ماقبل التاريخ . ورقص الشيطان الذى يزاولونه ، عرض بارع اذا اعتبرناه احتفالا طقسيا ، ولكنه أقل من ذلك براعة واتقانا من وجهة الأداء الراقص ، وتقدم فيه العطايا من أزهار ، وثمار الموز وجوز الهند ، وشرائح ملتهبة من الكافور . وكثيرا ما يؤثر الدخان والبخور فى حواس الراقصين والمتفرجين ، فيخدرها ، ويحفزهم ، مع ذلك على الرقص حتى تخور قواهم ، وينهاروا وهم يرتجفون بين أذرع أصدقائهم . ورقصة الشيطان التى يزاولها « الفيدا » كانت فى بدايتها تتغيا طرد الأمراض الوبائية والقائها فى البحر . وهم يعتقدون أن معظم عللهم قد جلبها الرجل الأبيض فى سفينة منذ عدة سنوات خلت . ولم تزل كلمتهم التى يطلقونها على الجدرى والطاعون هى « كابال بيى » Kapal-pay ومعناها « عفريت السفينة » .

***

ورقصة الشيطان ، بطابعها الأجنبى الغريب الجذاب ، وانغامها الهارمونية المبهمة ، تشد السائح الذى يبغى شيئا رائعا يهز وجدانه

بصفة خاصة فى جزيرة استوائية بديعة ، ولكن رقصات « كاندى » Kandy أو الرقصات « الكاندية » كما يقال عنها بصفة عامة ، تفوق رقصة الشيطان من الوجهة الفنية ، وهى أشد دقة وأحكاما فى أدائها ، وأكثر تهذيبا وصفاء من سائر رقصات الجزيرة ، ويمكن اعتبارها ، هى وحدها قالبا فنيا متكاملا ذا مكانة جمالية دولية معترف بها . ورقصات كاندى ، على نقيض رقصة الشيطان لا تتصل بأية شعائر (كما سنشرح فى الفصل التالى الخاص بالدراما فى سيلان) ، ولا تؤدى كعرض تابع لمسرحية أو قصة . وبسبب هذه السهولة المنطقية فى فكرة الرقص ، واصفاتها المميزة العظيمة ، استحقت هذه الرقصات كل تقدير فى خارج الجزيرة . وتبذل حكومة سيلان كل ما فى وسعها لتشجيع وحماية الرقص الكاندى فى داخل الجزيرة . ويعزى جانب من هذه السياسة التى تنتجها الحكومة الى العزة القومية التى تساير الاجراءات الهادفة الى صبغ سيلان بالطابع السنهالى ، ويتمثل جانب آخر فى مناهضة الاستعمار الذى يبسط اليوم سلطانه على بقاع آسيا . والرقص يشكل اليوم مادة تعليمية اجبارية فى كل المدارس الكبيرة . وبينما كان معلم الرقص يعتبر نفسه فى الماضى سعيد الحظ اذا استطاع أن يجمع لمادته فصلا واحدا ، فان بعض معلمى الرقص يحصون اليوم تلاميذهم بالآلاف .

ومن الأغراض التى يتوخاها مكتب السياحة الحكومى النشيط أن يتمتع السياح بمشاهدة الرقصة الكاندية ، ومن أجل ذلك فانه يبعد فرقا خاصة تصعد على ظهر السفن التى ترسو فى ميناء كولومبو لفترة قصيرة فى طريقها الى سائر أنحاء آسيا ، أو استراليا ، أو أوروبا . وعلى سطح السفينة ، بين الحواة الذين يسحرون الحيات ، والباعة المرخص لهم ببيع الأحجار الكريمة كالياقوت الأزرق ، وعين الهر ، والزركون ، والتورمالين ، يعرض الراقصون والطبالون انموذجا من فنهم على الركاب الذين لا يتيسر لهم مبارحة السفينة ومشاهدة الرقصات فى أجوائها ومناظرها الأصلية . وينسب الرقص الكاندى الى «كاندى» المحطة البهيجة الرحبة القائمة على أكمة تبعد عن مدينة كولومبو بمسافة ساعتين ، حيث يوجد سن المولى بوذا ، وهو أقدس الآثار فى العالم البوذى ، محفوظا فى « معبد السن » الذائع الصيت .

وليست الراقصة الكاندية رقصة وطنية ، على نقيض رقص الشيطان ، ولو انها ، فى صورتها الحالية ، من المنجزات السنهالية . وقد جاءت الرقصة ، فى بدء أمرها ، منذ حوالى ٢٠٠٠ سنة من جنوب

الهند ، جاء بها الى الجزيرة علماء الهند ومبشروها ، وشجعها الغزاة الذين جاءوا فى أعقابهم . وكانت الرقصة فى أساسها ما نعرفة اليوم فى الهند باسم رقصة « الكاثاكالى » ، فهى بطبيعة الحال ، جزء من الحياة الدينية الهندوسية . وكثير من الأغانى التى لم يزل الراقصون الكانديون يترنمون بها حتى اليوم (والطبالون هم الذين يقومون وحدهم بمصاحبة الرقص ، أما الغناء كله فيؤديه الراقص ، كما كان الأمر فى الهند فى وقت من الأوقات) تصف راما ، وتصور فرحته عند عثوره على سيتا فى سيلان ، أو تشيد بالقوة العجيبة التى يتمتع بها «جانيزا» Ganesa ابن سيفا ، الراقص ذو رأس الفيل ، وتحكى الكثير من الأساطير الهندية . على أن سيلان اختلفت عن جارتها الهند فى أنها بوذية العقيدة ، لا تميل الى نشر عقيدة أجنبية جديدة بعد اعتناقها الديانة البوذية . وعلى مر السنين ، جرت فى رقصة الكاثاكالى ضروب من التقويم والتعديل جعلها اقرب الى المزاج السنهالى ، والى العقلية التى تشكلها الفروق الجغرافية والدينية . وعلى هذا المنوال أصبح أسلوب الرقصة امتدادا ، بل وامتدادا قيما ، للرقص الهندى .

وانبثق ، لحسن الحظ ، فجر عهد جديد فى سيلان ، فى زمن تعرض فيه الفن للانهيار والتدهور الى شكل لا تعيه الذاكرة ، كما يحدث كثيرا كلما بقى الرقص بعد زوال مبرراته التاريخية المباشرة ، وتطور الرقص مع أشراقة هذا العهد الجديد . فقد توطد حكم الملوك الكانديين ، الذى ابتدأ فى القرن السادس عشر . وفى حين اضطربت أجزاء الجزيرة الأخرى بالقوى المتصارعة الوافدة من العالم الخارجى ، بقيت كاندى مستقرة ثابتة ، وظل الملوك الكانديون ، أقوى سلالة من الملوك الذين عرفتهم الجزيرة فى تاريخها الطويل . وعاش هؤلاء الملوك فى عزلة شبه دائمة حتى القرن التاسع عشر عندما سلبهم الأنجليز ما كان باقيا فى أيديهم من سلطة ، وتولوا عوضا عنهم حكم الأقليم . وفى غضون هذه الحقبة الطويلة ، كان الرقص الكاندى يتمتع بالرعاية الملكية وأصبح تسلية للملوك ، وأداة للترفيه عن الحاشية ، وملهاة لعامة الشعب ، فى مناسبات معينه خلال احتفالات دنيوية . وكان الراقصون يمنحون هبات فى شكل أراض . وواصل أحفادهم احياء الفن وتخليده مثلما كانت الاقطاعيات تنقل ولاءها ونتاجها ، الى الأسياد الاقطاعيين ، عبر الأجيال المتعاقبة .

وقد صممت رقصات جديدة كثيرة ، ولكنها لم تعد فى حاجة الى الموضوعات الدينية والأسطورية الهندية . وتضمنت هذه الرقصات

مشاهد من الحياة فى البلاط ،وأناشيد تتغنى بتمجيد الملوك ، وكذا الكثير من مشاهد الحياة الدنيا الجارية ، والأحداث الهزلية ، التى أنعشت الطابع الهندوسى الأصلى . وكانت بعض الرقصات تمثل الفيلة وبعضها الآخر يحاكى الصقور المنقضة . وثمة رقصة تسمى « رقصة العصا » يؤديها الراقصون وهم معتدلو القامة ، جامدو الجسم كما لو كانوا عصيا حقيقية .

وفى حين أن الرقصات الجديدة لم تكن بوذية الا فى القليل النادر ثم ان مذهب « مركبة الخلاص الصغيرة » البوذى ، لم يحرم الرقص ، ولكنه لم يتح له الا القليل من الفرص — الا أن الرقص الكاندى شق مع ذلك طريقه فى هذا العهد حتى نفذ الى أهم احتفالات الديانة البوذية فى الجزيرة ، وهو الاحتفال الذى يعرض فيه سن بوذا فى شهر أغسطس من كل عام خلال الموكب العظيم « بيراهيرا » Perahera الذى لم يزل يعتبر حتى اليوم أكبر أعياد سيلان . وفى هذه المناسبة ، يتقدم الموكب الذى يسير فيه صف طويل من الفيلة والهوادج ، وصفوف من الرهبان (بيخوس) بأرديتهم الزعفرانية اللون ، ومحفات مملوءة ببعض التحف المحفوظة فى المعبد ، ومظلات وحلى من تلك التى تمثل أبهة الشرق وفخامته ، وكلها تتحرك وتتقدم فى بطء أمام الصندوق المقدس الذى يضم سن بوذا . ويشترك فى هذا الموكب العشرات من قارعى الطبول والراقصين ، ويتوقفون فى الطريق ، فى الفينة بعد الفينة ، ويؤدون فقرات من رقصاتهم يعرضونها على جموع الناس المحتشدة على جانبى شوارع المدينة . وقد أصبح الرقص الكاندى جزءا لا يتجزأ من هذا المهرجان العظيم ، حتى ليستحيل التفكير فى تنظيم العرض السنوى لسن بوذا دون أشراك الرقص فيه . ولما كانت لفظة « بيراهيرا » (استعراض او موكب) لفظة برتغالية ، فانها تدعو الى تاريخ هذا المهرجان وما يتضمنه من رقص فى ختام القرن السادس عشر حين وصل البرتغاليون الى سيلان .

وكان اتصال الرقص بالديانة البوذية أمرا غريبا لأسباب عديدة ، أولها أن الرقص قد اشتق من دين أجنبى دخل البلاد ، وثانيها أنه قد اختص أخيرا بالملوك بدلا من الآلهة . بيد أن هذا الانسجام الذى الف بين الرقص والديانة البوذية قد خدم بعد ذلك أغراضا لم تكن فى الحسبان . ففى عصر أفول سلطان الملوك الكانديين ، حين أصبحوا عاجزين عن اعانة الراقصين ، ولا قدرة لهم على الحفاظ على قصورهم ، تولت المعابد بطبيعة الحال ، منذ القرن التاسع عشر ، رعاية الفن ، واعانته، وقدمت ساحاتها لتقام فيها العروض ، وجعلت أيام العطلة والاحتفالات فرصة

لتنظيم العروض الفنية ، وأسهمت بالمال والمعونة لدفع أجور اضـافية للفنانين مساعدة لهم . وقد أظهرت الأزمنة الحديثة أنه على الرغم من تعاقب السنين الطويلة واضطراب الأحداث التاريخية ، لم تنفصم أبدا الرابطة القائمة بين الرقص والدين انفصاما حقيقيا ، وتعاون الاثنـان معا ، فى الأوقات العصيبة ، فى سبيل مصلحتهما المشـتركة . وكان لضم الرقص الى خدمات المعبد أثر فى خلق هالة جذابة حول الدين ، كان الناس فى حاجة اليها للتخفيف من صرامة مذهبهم البوذى (مركبة الخلاص الصغيرة) .

والزى التقليدى للرقص الكاندى المتبع منذ عهد الملوك السـكانديين (مع بعض الفروق الطفيفة) من أروع وأبهى الأزياء فى جميع أنحـاء آسيا . ويتكون الزى كله تقريبا من ثياب من الفضة المطروقة . أماغطاء الرأس الفضى الشبيه بالقبعة ، فانه يبدأ بمخروط مرتفع باستقامة ، ويستوى جانبا فيشكل حافة عريضة تظلل الوجه فوق الحاجبين تماما. ويتدلى من هذه القبعة قطع صغيرة من الفضة (الترتر) على شـكل القلب ، تشبه أوراق شجر التين المقدس (الشجرة المقدسة التى تلقى فيها المولى بوذا الوحى الروحى لأول مرة) . وعندما يتحرك الراقص، تتلألأ هذه القطع وكأنها قطرات الغيث تسبح فى أشعة الشمس . وثمة كؤوس فضية كبيرة على شكل ثمرة المانجو ، مرصعة بحبات عريضـة مربعة من الياقوت الأزرق تتدلى من القبعة كالأقراط ، وتحيط بالآذان. وتثبت صفائح من الفضة على كل كتف ، على غرار أكتـاف الأردية العسكرية ، وتمتد الى أسفل حتى تصل الى عضلة الذراع . ويلبس الراقص فى كل من المعصمين أساور مناسبة من فضة مصـنوعة على شكل الأنشوطة ومرصعة بالياقوت الأزرق . وثمـة مثلث فضى مزين بثلاثة انصاف دوائر منتفخة ، يتجه برأسه الى أسفل ، معلق من الدرع الشبكى الذى يستخدم كمنطقة للخصر . والراقصون عراة الصـدور عادة فيما خلا نسيجا ، كنسيج العنكبـوت ، من شرائط من خرزات ناصعة البياض مرصعة بدوائر من رؤوس أنياب الفيل ، بنية وصفراء باهتة ، تبدو كشرائح العقيق . ويشد الراقص على قدميه أنبـوبة فضية ضيقة مملوءة بحبيبات من فضة تصلصل كالأجراس عندمايرقص، والأنبوبة محنية حتى تحيط بظاهر القدم تحت الرسغ . وتربط هـذه الأنبوبة بخيط يلف على ابهام القدم . والقماش الوحيد الذى يتضمنه هذا الزى هو نطاق ابيض طويل يحيط بالخصر ، وحاشية مثنية مدببة كحافة الموسى عند الأرداف ، وشقة طويلة من قماش قطنى مزركش ، أحمر وأزرق وأبيض ، تنتهى بشرابة تتدلى من قمة غطاء الرأس وتصل

الى تحت الأرداف . أما الطبالون الذين يقفون بالقرب من الراقصين ويصاحبونهم فى الاداء ، فان أجسادهم عارية من الثياب ، اللهم الا من نقبة محكمة من قماش قطنى أبيض ، وعمامة نصفية مناسبة تكشف عن قمة شعر رأسهم الأسود المنموج . والطبلة عارية من أية زينة ، وتعلق بخيط يحيط بالرقبة ، ويدق الطبال بكلتا يديه على جانبيها أو على جانب واحد . ويصنع أحد جانبى الطبلة من جلد القرود ، والجانب الآخر من رق الغزال . أما خشب الطبلة فقد يكون من شجر جوزالهند أو غيره من الأخشاب المحلية التى لا أعرف لأسمائها مرادفات فى اللغة الانجليزية .

والرقص الكاندى ، مثل الكاثاكالى ، رقص خشن ، وعنيف ينفرد به الرجال . ويستطيع الانسان أن يتعرف من فوره على أصوله فى الهند بتمييز أوضاعه وايماءاته . فركبتا الراقص تنثنيان دائما وتنبسطان على شكل المعين ، من مفرق الفخذين الى العقبين المنضمين على الأرض ، والردفان مسحوبان قليلا الى الخلف . ويتحرك الجسم أماما وخلفا فى حين تنبسط الذراعان عند مستوى الكتفين وتنثنيان عند الكوع . وترسم اليدان والأصابع أشكالا أخرى فى الهواء . وتجرى الرقصة والقدمان عاريتان .

ومع ذلك فثمة فروق هامةبين الرقصة الكانديةفى سيلانوصنوتها فى الهند . وقد أمحت اليوم تقريبا « المودرا » — أى ايماءات الأيدى — ويعزى بعض السبب فى ذلك الى أن اللغة التى كانت ترمز اليها فى الأصل لغة أجنبية ، ذات تركيب مختلف ، ومضمون مغاير ، ثم الى أن الرقصة فى سيلان تميل الى الزخرف أكثر مما تميل الى التعبيرالنوعى والحرفى كما هو الحال فى الهند . والايماءات (المودرا) التى بقيتفى الرقصة الكاندية ، ايماءات ايحائية غامضة ، تصور مثلا سير الفيل ، أو ترمز الى الخوف أو الضحك . وقد اختفت مجموعة مصطلحات الرقص التى تعبر عن المعانى خلال أوضاع وتشكيلات اتفاقية تؤديها اليدان . وخصائص اليد المتميزة فى الرقصة الكاندية ، كالأصابع المقوسة الى الخلف ، مع حشر الابهام فى راحة اليد ، أو الاصبع السبابة المثنية والملتصقة بالابهام الذى يركب فوقها ، كل هذه الأوضاع لم يعد لها معنى خاص اليوم . وعندما ينبئك راقص كاندى أن فى مقدوره أن ينقل بالرقص الى المشاهد اى شىء يريده ، فانه انما يعنى بذلك انفعالا أو فكرة يعتقد أنها قابلة للنقل : كمزاج أو جو . ومع ذلك فهو لا يستطيع أن يلقى عبارة بمثل الصدق والدقة اللذين يميزان القاء راقص بهاراتاناتيام أو كاثاكالى .

ومع ذلك لم تزل بعض عناصر الرقص التى ورد وصفها فى كتب الهند القديمة باقية فى الرقص الكاندى فى حين أنهـــا قد أمحت من الهند نفسها . ومن أهم هذه العناصر الدورات المعروفة فى اللغـــة السنسكريتيـــة باسم « براهمارى » Brahmari . وقد تخصص الراقص الكاندى بالدوران حول نفسه قائما على قدم واحدة ثابتةعلى الأرض ، أو القفز عاليا فى الهواء مؤديا بذلك دائرة كاملة ، مما يشبه خطوة الباليه المسماة tour jété ، وحركات أخرى من هـــذا القبيل . وثمة ضرب آخر من هذه الحركات يتمثل فى دوران الجذع حول نفسه مرات كثيرة ، لدرجة أن الشرابة المدلاة من قمة لبـــاس الرأس تدور هى الأخرى حول رأس الراقص . وهناك اليـوم حركات أخرى من خصائص الرقص الكاندى ، يغلب على الظن أنهـــا لم تكن أبدا حركات هندية : من ذلك حركة ارتجاف الكتفين ،وفيهـــا يبقى جسم الراقص جامدا لا يريم ، فى حين تهتز كتفاه الى أعلى وأسفل فىسلسلة من الحركات الانعكاسية غير الارادية . وثمة حركة أخرى عجيبة ،يدير الراقص فيها عينيه الى أعلى حتى لا يبدو منها الا بياض المقلة ، ويهز رأسه من جانب الى آخر على عمود العنق فيبدو وكأنما له الكثير من الوجوه . وفى بعض الأحايين ، ينظر الراقص خلفه ناحية اليسار ، ثم ناحية اليمين ، ويزيد من سرعة أداء هذه الحركة ، حتى يبـــدو وكأن رأسه تلف حول نفسها فوق كتفيه.وبالاضافة الىهذه المظاهرالحماسية المثيرة من بعض الوجوه فى الرقص الكاندى ، والى ما يتميز به هـــذا الرقص من براعة بهلوانية كبيرة ، توجد مجموعات من حركات أكثـــر هدوءا ورصانة ، يتدرج بهما الرقص بسرعاته الثلاث فقط : البطيئة ، والمتوسطة ، والسريعة ، كما يجرى فى سائر الهند ، وفيهـــا يؤدى الراقص فقرات تمجد الآلهة أو الملوك ، أو تعرض بها فواصـــل من الرقص المجرد أو الخالص ، وفقرات رصينة تمثل وتغنى فيها قصـة وصفية قصيرة .

أما التدريب على الرقص الكاندى فانه دقيق صارم يستغرق ست سنوات . ويبدأ الطالب تدريبه بدق أبسط ضروب الايقاع مستخدما قدميه .وعندما يتقن أداء عدد من الأنماط المنتظمة بأزمانها الصحيحة، يضيف الى تدريبه القليل من ايماءات الذراع واليد البسيطة ، ثم يبدأ فى تعلم برنامج معـين (ربرتوار) ، يتضمن فقرات تقليدية تعقب أغانى خاصة ، وتصحبها حركات مرسومة محددة . وبعد هذا ، يكـــون الراقص قد تعلم جميع العناصر الأساسية التى لا مناص له منتعلمها. فاذا كان الطالب موهوبا ، استطاع أن يضيف الى ماتعلمه من حركات ،

ما يعن له من ألوان الزخرف ، ويضيف وحدات وسطى (بتأخير النبر) syncopation الى الايقاعات التى أتقن أداءها . واذا أظهر نبوغا ، أذن له في بعض الحرية فى الأداء بحيث لا يتعدى بعض الأنظمة والقيود ، مع بقائه فى نطاق الاطار الجمالى . وبجب على الراقص أن يحافظ على الوضع الصحيح للجسم ، ويؤدى جميع الحركات التقليدية المشهورة بصورتها الصحيحة ، ويستوعب المعانى الدقيقة التى تبطنها الأغانى قبل أن يتقن الترنم بها . والعبء الذى يقع على كاهل راقص الكاندى الخلاق ، عبء ثقيل . فهو يمثل التقاليد العتيقة أمام جمهور حديث من النظارة . ويقع على عاتقه مهمة التوضيح والتفسير أمام جمهور لم يكن قد ولد حين كان الملوك الكانديون فى أوج مجدهم ، جمهور ينشد اليوم في الرقص قدرا من البهجة والمرح يزيد عما كانت تحويه الثقافة التى تعهدتها سيلان فى الماضى بالرعاية والغذاء . بيد أن هذا العصر الحاضر للابداع الحر فى الرقص الكاندى ، يسمح بالكثير من اللغو والهراء، وثمة بعض العروض لا تحظى بنجاح تام .

وأعظم الراقصين الكانديين الأحياء في الوقت الحاضر هو «جونايا» (وتنطق جونيا) Gunaya ولا جدال فى أنه أبرز شخصية فى سيلان ، فهو الراقص الوحيد - على قدر ما أعلم - الذى ظهرت صورته فى أحد طوابع البريد ، وتظهر صورته الفوتوغرافية بالمثل فيما لا يقل عن اثنى عشر كتيبا أصدرتها مختلف المكاتب السياحية بقصد حمل الأجانب على زيارة سيلان . وتظهر التقاويم والملصقات والاعلانات التى تحمل صورته بالألوان أو بالأسود والأبيض ، في كل مكان ، من الحوانيت المتواضعة ، على طول طرقات القرى ، حتى مكاتب شركات الطيران الفخمة فى العاصمة كولومبو . وتقدر الحكومة تماما أهمية هذا الفنان ، ليس كعنصر من عناصر الجاذبية الثقافية ، ومورد سياحى فحسب ، وانما أيضا كجزء من حركة بعث القومية السنهالية . ويشغل جونايا منصب الأستاذ الأول فى أكاديمية الرقص الوطنية التى نظمت أخيرا ، والتى ترعاها الحكومة . وكلما وصلت باخرة هامة الى ميناء كولومبو ، وألقت مراسيها لمدة قصيرة ، أوفد اليها جونايا بشخصه ومعه بعض الراقصين والطبالين ، ليقدموا بعضا من العروض المشهورة على سطح السفينة . وفى يقينى أنه الراقص الكاندى الهام الوحيد الذى ظهر في خارج سيام ، فقد طاف بأنحاء الهند وظفر بنجاح باهر ، كما زار ألمانيا ، منذ ثلاثين عاما ، عضوا فى سرك « كارل هاجنبك » حيث أدى في عرض « الرجل المتوحش من بورنيو » دور « راقص الشيطان من سيلان » .

وقد يظن الأجنبي ، بالنسبة الى ما يتمتع به جونايا من مركز مرموق فى دنيا الرقص فى سيلان ، أنه فنان محترف له من الخصال والمزايا ما لفنانينا العظام فى الغرب . ولكن الصورة مضللة للغاية ، فلم يزل جونايا ـ وهو اليوم فى الخمسينات من عمره كما كان تماما فى حداثته ـ قرويا بسيطا ، باسم الثغر ، لطيف المعشر ، متواضعا ، لا يدرى شيئا عن الامتيازات التى يمنحها مثل هذا المركز السامى لغيره من الفنانين فى البلاد الأخرى . ويقيم جونايا فى كوخ صغير متواضع على بعد بضعة أميال خارج بلدة كاندى . ولابد لمن يبغى الذهاب اليه فى داره ، أن يدفع عربته فى طرقات وعرة كثيرة الحفر ، تعترضها الصخور ، ودروب ضيقة تؤدى الى جانب واد ضيق يتبع المنحنيات والالتواءات التى يصنعها النهر الجارى المنخفض . ثم تقف العربة ، فى موضع معين ، وينزل الراكب منها ، ويتخذ طريقه فى منحدر ، فيقطع بضع مئات من الياردات قبل أن يبلغ داره . أما اذا أخطره الزائر مقدما بأمر زيارته ، عن طريق خادم أو رسول ، فانه سوف يكون فى انتظاره عند قمة التل ليوفر عليه مشقة تسلق المنحدر فى الذهاب والاياب .

ولا يتكلم جونايا عادة الا اذا وجه اليه انسان الخطاب ، فيجيب على السؤال ، وقلما يفتح موضوعا للحديث . وهو واضح البيان ، وضوحا غير عادى ، فى كل ما يتصل بالعناصر التكنيكية للرقص ، ويستطيع أن يفسر ما يفعله ويصف وسائله فى لون من الذكاء لا يتصف به الا العلماء الأكاديميون . فاذا وجه اليه سؤال فى أمور أقل دقة وتخصصا كانت اجاباته أقل اقناعا مما يأمله السائل . وتتجلى البساطة الرصينة التى يتناول بها شئون الفن فى هذه الاجابات أكثر مما تتجلى فى عرضه الدقيق لتفاصيل الرقص . ولقد سألته مرة عن السبب الذى دفعه الى الرقص ، فأجاب فى شىء من الدهش : « كان أبى راقصا ، والرقص يجرى فى دمى » . وعندما سألته بعد ذلك لماذا استمر يرقص اجاب : « عندما أرقص أشعر بالسعادة » ، وتردد قليلا ثم قوم عبارته قائلا : « أرقص لكى أشعر بالسعادة » . وفى هاتين الأجابتين تبرز بشكل ما النظرة الجمالية عند جونايا . ان الرقص مهارة من المهارات الواعية ، بيد أن معالجة جونايا للرقص أمر غريزى لا تفسير له ، شأنه شأن الحركات الدقيقة التى يأتيها أى حيوان ، والدافع الذى يحفزه على الرقص ، دافع بسيط ساذج ، مثل السرور الذى هو أكثر دوافع الانسان أصالة .

ولا نزاع فى أن أبرز راقصين فى سيلان فى الآونة الحاضرة هما : جونايا ، فى مجال الرقص الكاندى ، و « هيناجامايا » Henagamaya

فى مجال الفن الأدنى ، وهو رقص الشيطان . والرجلان فنانان ذائعا الصيت . والاثنان متقدمان فى السن ــ ويقول جونايا انه سوف يرقص سنتين أخريين ، يكتفى بعدهما بمزاولة التعليم ــ ولكل منهما تحكم هادىء فى فنه الخاص ، ولكنه عظيم ، الى حد انه يوهن عزم الراقصين من الشبان الذين ينافسونهما ويمتازون عليهما بالقوة البدنية والبراعة الرياضية ، وبالصخب والضجيج . وعندما يشهد الانسان آداء أى من هذين الراقصين ، فانه لا يرى أحسن أداء فى هذه الجزيرة الغنية الحية فحسب ، وانما هو ينفذ فوق ذلك بمشاعره وادراكه ، خلال الرقص ، الى ألوان النشاط الذى ينبض فى دماء هذا الشعب اللطيف المرح ، شعب سيلان .

***

بيد أن رقصات سيلان لا تقتصر على هذين النمطين المتطورين بدرجة كبيرة . فهناك أنماط أخرى كثيرة منوعة ، وجزئية فى الغالب ، تظهر من وقت لآخر فى أيام العطلات والأعياد . فعندما تقود عربتك فى طرقات الجزيرة ، فانك قد تضطر حينا الى التوقف ، حتى يمر أمام ناظريك موكب من المواكب ، وسوف تشهد فى كل موكب ،مجموعة من قارعى الطبول ، على رؤوسهم عمائم بيضاء ، وصدورهم عارية ، يسيرون فى صفين ، ويتبخترون فى مشيتهم ، ويؤدون فى الفينة بعد الفينة مجموعة من الحركات ، أماما وخلفا ، وجانبا ، ويدورون حول انفسهم . ولعلك تسمع خلال النافذة التى فى غرفتك بالفندق دقات ضعيفة تأتى من طبلة يد صغيرة . وسوف تقع عيناك على صبيين يرتديان ثيابا من حرير أزرق ، وعلى وجهيهما صبغة بيضاء وحمراء ، يؤديان رقصة عناق صغيرة ، فى نظير بضع « آنات » . (1) ويؤدى الصبيان أوضاعا ايقاعية ، ويلفان أذرعهما حول بعضهما البعض ، عند الخصر ، وفوق الكتفين ، ثم تبقى احدى يدى كل منهما عند خصر الآخر ، فى حين ترتفع اليد الأخرى وتنزل على كتف زميله ، وتتبادل الحركات فى تتابع تتزايد سرعته . وعندما يكل الاثنان ، يتوقفان ، ويمضيان الى مكان آخر ينالان عنده أجرا آخر ، فيكرران الرقصة نفسها الى أن يجمعا من النقود ما يكفى حاجتهما ليومهما . أما المعنى الذى تتضمنه هذه الدقات والرقصات ومصادرها الأصلية ــ وقد كانت فيما مضى وسائل تعبيرية أكثر شمولا واتساعا مما هى عليه اليوم ــ فقد ضاع المعنى والأصول فى تراث الأمة السنهالية ، ذلك التراث الطويل العهد

(1) الآنا ، عملة هندية قيمتها ١/١٦ من الروبية .

الذى طواه النسيان . ومع ان معظم الرقص فى سيلان ينفرد به الرجال، الا أن ثمة رقصتين تزاولهما النساء. احداهما تسمى رقصة «الترحيب»، وهى رقصة بسيطة تؤديها فتيات يرتدين صدريات « بلوزات » ماونة ، ونقبات ، وصفوفا من الخرز تحيط بأعناقهن ، وشعورهن مربوطة بعقدة تعلو رؤوسهن ، فينحنين ، وينثنين فى سلسلة من الركعات النمطية . وتقدم هذه الرقصة احتفاء بالزوار الكبار الذين يفدون على الجزيرة ، أو تكريما لأعيان المواطنين الذين يأتون إلى منطقة يستقرون فيها . وتسمى رقصة النساء الأخرى « رقصة القدر » ، وفيها يتمايل جماعة من السيدات فى رشاقة ودلال ، ويرمين بخفة فى الهواء قدورا خزفية من نوع يستعمل عادة لحمل الماء من بئر الحى ، ثم يلقفنها وهن يدرن على مهل حول أنفسهن يمينا ويسارا . ويوجد عند مسامى الجنوب الذين يشكلون اقلية هامة ، رقصات عنيفة بالسيوف والعصى تمثل المعارك . ومن الثابت انه اذا لم يراقب القاتاون خلال هذه العروض مراقبة دقيقة ، فانهم قد يجرح بعضهم بعضا جروحا خطيرة . بيد أن كل الراقصين القاتلين الذين شهدت أداءهم قد خرجوا من عرضهم سالمين من كل أذى ، وكانوا فى رقصهم مثيرين للمشاعر ، دهاة بارعين أكثر منهم مبارزين غاضبين .

وأهل سيلان فخورون برقصاتهم ، بحق وجدارة ، ليس فقط من اجل الصفات الجوهرية التى تتميز بها هذه الرقصات ، أو مقدار تنوعها ودرجة امتيازها ، وانما أيضا لذيوعها ومكانتها . فشعب سيلان مولع برقصاته ومعجب بفنانيه . ويعتبر الكثير منهم الرقص أهم ألوان الفتنة والسحر فى الجزيرة . وقد أخبرنى أحد معارفى من أهل سيلان المحبين لوطنهم ، وهو يحاول أن يفسر لى كيف أن سيلان بلد الرقص، أن كل من بها يرقص ، حتى الفيلة فى حديقة الحيوان الكائنة خارج كولومبو ، فانها ترقص فى تمام الساعة الخامسة كل يوم . وهذا أمر صحيح .

***

الدراما

ليست سيلان ، مع وفرة الرقص بها ، فقيرة فى الأنماط الدرامية، والحقيقة أن رقص الشيطان يحتوى ، فى عرضه الكامل ، على عدد من الأقسام الدرامية الكاملة ، فى فحواها وطبيعتها . وتمثل دائما لمزات فكاهية خفيفة بين دورات الرقص والفواصل الطقسية الحقيقية . وفي

هذا النطاق ، يظهر مشهد « قتــــل راما » الذى ورد ذكره فى القسم الخاص بأشعار الهند الملحمية . ويتصل الكثير من هــذه الفقــرات التمثيلية بمسائل الزواج ومحنه وخطوبه ، ومنها ما يرتبط بشــعائر الماضى ، التى طواها النسيان ، فيبدو غير مترابط ، لا معنى له .

ولكل فرقة تزاول رقص الشيطان منهاج (ربرتوار) خاص بهــا ، يشمل تمثيليات قصيرة يمكن ادخالها فى أى عرض تقـــدمه ، حسب رغبتها . وتتنوع هذه التمثيليات من فرقة الى أخرى ، بل ومن عام الى عام . وليس من شك فى ضرورة الخلق والابتــكار عند تأليف هــذه التمثيليات القصيرة حتى تجتذب اليها جمهور النظارة . ومع أن القليل من هذه التمثيليات تقليدية ، انتقلت من جيل الى جيل ، الا أن الكثير منها قد ابتكر عندما أصبحت التمثيليات القديمة مملة ومبتذلة . ويقطع الراقصون أحيانا العرض ويرتجلون مجموعة من الدعابات فى أى موضوع يختارونه . ولسوء الحظ تعترض العقبات اللغوية بعض هذه الفواصل ، ومن ثم لا تروق المتفرج الأجنبى كما تروقه الفقرات الراقصة ، وهى أكثر اثارة المنظر ، ويحسن عدم قطع سياقها . على أن دارس الدراما يجد متعة فى مشاهدة هذه الفواصل التمثيلية ، وسوف يجدها مسلية للغاية اذا كان معه دليل لا يتضرر من ترجمة ما فيها من معان اباحية .

وليست بعض هذه الفواصل الا فقرات من التمثيل الايمـــــائى الخالص ، لا يجد المشاهد أية صعوبة فى فهمها . وتجرى قصــــــة تمثيلية تتضمنها رقصة من أهم رقصات الشيطان ، عندما يبــــدأ الراقص الأول ، وهو يرتدى ثوب امرأة ، أداء طويلا منفردا «صولو»، ويؤتى بصحفة تحمل كل أدوات الزينة الخاصة بالنساء ، وهى مصنوعة من سيقان شجر الموز ، ومن الخوص ، وتوضع فى وسط الساحة . ويشرع الراقص فى محاكاة كل الافعال التى تأتيها المرأة فى حياتهــــا اليومية ، مشيتها ، وتأنقها ، وخيلاءها . فهى تستحم بالماء ، ثم تغسل شعرها المصنوع من الخوص المنسول ، وتمشطه ، وتدهنــه بالزيت ، وتجمعه ثم تربطه فى عقدة فوق رأسها ، وترشق فيه دبوس شــــعر كبيرا ، وتصلح زينتها أمام المرآة الفارغة . ثم تغزل وتنسج ، وتتناول أخيرا من السلة عروسة صغيرة ، تغسلها وترضعها وتبدل ملابسهـا وتحملها وتدور بها حول الساحة وتجعلها تخبط يديها معا بحركة تعبر عن التوسل حتى تجمع مزيدا من النقود من المتفرجين ، ثم تتـــرنم بأهزوجة من الأهازيج التى ينام على صوتها الأطفال ، وتهدهد العروسة حتى تنام . والتمثيل الايمائى فى هذه الفواصل ممتاز بدرجة مدهشة. فالممثل يحاكى المرأة محاكاة متقنة ، دون حاجة الى استخدام وســائل

التنكر (المكياج) ، أو الاضاءة ، وانما يستعين بوسائل اصطناعية صريحة مكشوفة تتضمن الشعور المستعارة ، وأدوات الزينة . ويهتف جمهور النظارة تقديرا واستحسانا ، ولا يسأمون رؤية هذه الحركات التمثيلية التى تصور حياة امرأة تصويرا يقوم به ممثل من الذكور .

وكان هذا الفاصل فى أصله مرتبطا باسطورة « الملكات العواقر »، وهى جزء من الفنون الشعبية العريضة فى سيلان . ويحكى قصةسبع ملكات رائعات الحسن والجمال ، استطعن فى النهاية بقوة وسلطان رقص الشيطان ، وتصويره الصادق لحياة المرأة خلال لون جذاب من السحر أن يحملن . ومهما كان المعنى الاصلى السلالى لهذا الفاصل التمثيلى ، فانه يشكل ، مثل غيره من هذه الفواصل ، قطعة تمثيلية لامعة ، وفترة هدوء من حركات الرقص البهلوانية المجهدة ، ومن الشعائر التى تطلق فيها الأبخرة المخدرة ، والأحاجى الدينية فى فترة المساء .

وفقرات التمثيل الايمائى تزود الأجنبى بلمحة ممتعةونافعة بوجه خاص ، من الرقص والدراما ، لا فى سيلان فحسب ، وانما فىآسيا كلها ، كما سنرى فيما بعد . ونحن فى الغرب نقرن الأداء الايمائى أولا بألعاب المهرج ، وهذا الأداء يستخدم دواما ، وعلى وجه التقريب ، لاضحاكنا على بعض ضروب السلوك التهريجى . وعندما يستخدم التمثيل الايمائى بأسلوب جاد رصين ، فان ما ينبثق منه يتسمبالعاطفة والشجن أكثر مما يتسم بالمأساة (التراجيديا) . ومع ذلك فانالايمائية فى آسيا ليس لها اى مضمون هزلى أو عاطفى ، ولو أنها كثيرا ماتعالج بأحد الأسلوبين (الهزلى أو العاطفى) . وتعتبر الايمائية أول كل شىء أداة مسرحية صحيحة . وقد يضحك المتفرج أو يبكى ، الا انالضحك لا يثور من عصا المهرج التى تطقطق ، ولا يسيل الدمع من أجل الحركات التمثيلية العاطفية التى تعبر عن اليأس ، والمعروفة فى لغة « شابلن » أو « مارسو » الايمائية . فايمائيات آسيا تتسم بعاطفة انسانية ، وشخصية فردية ،ويستطيع الآسيوى أن يرى صورة نفسه منعكسة فى هذه الحركات الايمائية بوضوح وجلاء ، مثلما نرى نحن أنفسنا فى شخصيات احدى المسرحيات الحديثة . وخدعة الايمائية التى تجعلنا نرى أشياء لا وجود لها ، ونحس بما يجرى دون أن نشهد العلة الحقيقية، هذه الخدعة فى آسيا أمر أكثر اتصافا بالواقعية ، منه فى غير آسيا من البقاع . أما النكهة الخاصة باستعراضات السيرك،والتىنستشعرها حين نشهد تمثيلا ايمائيا فى الغرب ، فانه لا اثر لها فى آسيا .

وفى سيلان عدد من القوالب المسرحية من نوع المسرحيات

الشعبية ، تجمع بين عناصر الرقص والدراما . والكثير من هذه القوالب المسرحية لم تزل حية فى الشعب ، خارج حـدود المـدن ، فى قرى الجزيرة ، دون أن تغدو كلاسية . وهذه القوالب هى : كولام Kolam ، وسـوكارى Sokari ، وناداجام Nadagam ، وباسـو Pasu ولا يجوز التقليل من شأن هذه القوالب المسرحية رغم ما هى عليه فى الوقت الحاضر من انحلال ، ورغم صلتها الواهية المبهمة بجمـاعات محدودة من الشعب . وأهم هذه القوالب « كولام » وهو عبـارة عن مسرحية راقصة مقنعة ، لا توجد الا فى قرية أمبالانجودا Ambalangoda الواقعة على قرابة ستين ميلا من مدينة كولومبو ، على طريق «جال» . وهناك لم تزل فرقتان ، تنتمى احداهما الى « جوناداسا » ،والأخرى الى « آرياپالا » ، تعملان من وقت الى آخر ، وتقدمان للسـائح المهتم بالمسرح ، فى مقابل حوالى مائة وخمسين روبية عرضا خاصا موجزا . وتضم الفرقتان فنانين بارعين ، فهما صنوان فى هذا المجال ، ولو أن الراقص والممثـل الأول لفرقة جوناداسـا ، ويدعى « تيلاكا » Tilaka وهو فتى يشتغل بصيد السمك ــ ويكسب المؤدون عيشهم بصـيد السمك ، يزاولونه فى الفترات بين العروض القليلة النـادرة ــ يتمتع بجاذبية قوية لمقدرته الرياضية البهلوانية ، ورشاقته الانسيابية ، التى تتجلى فى مزجه رياضة الشقلبة بفن الرقص ، ويمتاز بالمدى الفسيح الذى تتنوع فيه أدواره ، وتتراوح بين أدوار الشـياطين والوحوش والأبطال ، وأدوار بنات آوى الأذلة التافهة .

ومسرحية كولام اقدم وأعظم الأشكال الدرامية أو المسرحيـات الشعبية الأربع فى سيلان ، ولو أنه من الواضح أنها فى شكلها الحالى قد ضمت عددا من التجديدات العصرية واختفت بعض عنـاصرها التقليدية . ولفظة « كولام » مشتقة من اللغة التأميلية ، ومعنـاها الثوب » أو « التنكر » أو « التصوير » . وتدل القصة الاستهلاليـة التى يتغنى بها عادة فى بداية كل عرض ، على أن مسرحية كولام كانت تستخدم لتسلية ملكة حامل ، كانت توحم ، فتشتهى مشاهدة هـذا العرض المقنع الخاص المجهول فى بلدها . وليس من شك فى أن هـذا الشكل المسرحى قد نبع من الهند . ومع أن هذا الفن بما يتضـمنه من اقنعة هائلة تنحت من خشب وتطلى بالألوان ، قـد نجح وراج فى سيلان ، فان مثل هذه الرقصات التنكرية قد اختفت تماما من المناطق التاميلية ، ومن معظم أجزاء الهند . وأقنعة « كولام » رقيقة للغاية ، وفى اعتقادى أنها أبدع مثال لفن نحت الخشب فى العصر الحـاضر . ولما كان القناع المستخدم فى العروض الحقيقية يصلح لهذا الغرض مدة

تبلغ الخمسين عاما على وجه التقريب ، وكان رؤساء الفرقتين يحتفظون بمراكزهم القيادية بفضل مهارتهم فى نحت الخشب الى جانب مقدرتهم التمثيلية ، فان هذا الفن قد كتب له البقاء والدوام • وتتدرج الأقنعة فى أنواعها من أقنعة صغيرة سطحية تستخدمها الشخصيات العادية العامية ، وتغطى صفحة الوجه ، الى أقنعة ضخمة منحوتة فى جذوع الأشجار المجوفة ، تثبت على الراس كلها ، وتستخدم لتمثيل شخصيتى الملك والملكة . وتجمع هذه الاقنعة ، قناع الوجه الناعم المصبوغ الخاص بالملك والملكة ، وغطاء للرأس به ثقوب وأشكال ذهبية وفضية على هيئة زهور وعصافير ، تتوجها قباب وكرات تحيط بها وريقات .

واقنعة الشخصيات الملكية ثقيلة جدا وطويلة لدرجة أن المؤدى يضطر الى تثبيتها بوساطة سيف خشبى ينفذ فى القناع من أحد الثقوب الموجودة أعلاه . ومع كل ذلك يترنح الممثل فى مشيته وهو يمضى الى داخل ساحة العرض ، يقوده احد المساعدين ، ويفسح له الطريق ، ذلك لأنه لا يستطيع أن ينحنى ليستبين طريقه ، حتى لا يقع القناع فيوقعه معه الى الأرض ، فتدق عنقه . وبعد أن يقضى الملك والملكة بضع دقائق وهما واقفان جامدين فى مكانهما ، ثم يؤديان بضع خطوات قصيرة مقتضبة ، يعاد بهما ثانية الى مكان تغيير الملابس ، وقد حل بهما الاعياء ، وتصبب جسماهما عرقا . ولما كانت أقنعة كولام لا تسمح بالكلام خلالها،ويصعب كثيرا سماع الممثلين وهم يتكلمون داخلها ، فان المسرحية كانت فى أصلها ايمائية ولا ريب .

ومن السهل فهم تركيب مسرحية كولام . ففى البداية تظهر الشخصيات المقنعة ، وتدخل الساحة فى تتابع منتظم ، الواحدة تلو الاخرى ، على قرع الطبول وأصوات الموسيقيين الذين يترنمون بالقصة فى جمل لحنية قصيرة . ويؤدى كل ممثل رقصة استهلالية فيما عدا الملك والملكة اللذين لا يكادان يتحركان . ثم ينسحب الجميع ولا يظهرون ثانية الا عندما يقتضى سياق المسرحية وجودهم . والشخصيات كلها انماط ثابتة لا تتغير ، ولا تزاد عليها شخوص جديدة الا عندما يقرر مدير الفرقة صنع اقنعة جديدة مبتكرة لتلائم مسرحية جديدة .

والشخصيات متماثلة فى الفرقتين الباقيتين فى قرية آمبالانجودا، وتتبع رقصاتهما الاستهلالية نفس الخطوط العامة . ففى البداية تظهر امرأة ريفية عجوز تبحث عن زوجها السكران . ويلى ذلك اثنان من رجال الشرطة . ثم يأتى أربعة من الجنود العائدين لتوهم من ميدان القتال ، يرتدون أقنعة على هيئة وجوه آدمية مشوهة ومنتفخة ، بها ندبات عميقة مصبوغة باللون الأحمر لابراز فداحة جروحهم • ويتبع

هؤلاء زوجان هولانديان ، فى هيئة مضحكة ، تثير ذكرى عهد الحكم الهولاندى ، ثم غاسل ملابس وزوجته ، ثم رئيس قرية متعاظم ، ويأتى أخيرا الملك والملكة ومعهما كبير الوزراء ، وله شارب . ثم تجرى سلسلة أخرى من العروض والرقصات الاستهلالية التى يقوم بها شخصيات أسطورية ، منها شياطين وآلهة ، من مختلف الأنواع ، يلبسون أقنعة عريضة ، مدهونة بأصباغ براقة زاهية ، منها أقنعة مخيفة . ومن هذه الشخصيات « ناجا » Naga ، أو الشيطان الثعبان ، وتتفرع من رأسه كالشعر عشرات الحيات من نوع الكوبرا ذات الرؤوس المحجبة ، وله أسنان بيضاء كبيرة ، ولسان قرمزى بارز ، ومنها طائر «الجارودا» Garuda وله ريش ، ومنقار ضخم ، ومجموعة من الشياطين الأخرى ، وعلى رأسها « مارو راكساسا » Maru Raksasa ، وهو أشدها حقدا وضغينة ، واثارة للرعب ، يتعلق بأنيابه الدموية جسد طفل متقطع ومتهدل . ويتبع ذلك مجموعة من الكائنات : منها سباع ، وبنات آوى ، وآلهة والهات مختلفة ، ومنها ما يشبه الأشكال المصرية بمخالب كمخالب « أبو الهول » ، ووجوه ملثمة ، ومنها « الكينارا » Kinnaras وهى مخلوقات نصف آدمية ونصف طائرية ، لها وجوه بسيطة حمراء وردية أو صفراء ، وهياكل بدينة تتشكل من أجنحة وصدور منتفخة . وأخيرا تبدأ المسرحية الحقيقية ، ويتنوع موضوعها ، بيد أنه يتناول فى الغالب قصة من سيرة بوذا أو تلاميذه .

ومن أشهر المسرحيات فى « ريبرتوار » كولام ، قصة اثنين من « الكينارا » يعيشان هانئين فى غابة ، يرقصان ويغنيان ، ويعزفان على آلات موسيقية . ويبصرهما ملك بيناراس (فى الهند) وهو يصطاد ، ويخلب لبه جمال الأنثى ، فيقتل قرينها ، ويشرع فى التودد اليها ، ولكنها عنيدة ، صلبة ، وحزينة واجمة . ويعدها الملك بالجاه والسلطان ، ولكن عهوده تفشل فى انتزاعها من أشجانها . ويثور غضب الملك . ويهم بقتلها ، فيظهر بوذا عند هذا وينقذها ، ويهب لها زوجها اذ يبعثه حيا . وتنتهى المسرحية بموعظة يلقيها بوذا فى وفاء الزوجين .

وثمة مسرحية أخرى ، شعبية للغاية ، تحكى قصة أمير يذهب الى « تاكسيلا » Taxila (الهند الأولى ، وهى اليوم باكستان) طلبا للعلم ، ويتفوق فى دراسته لدرجة أن أستاذه يزوجه ابنته . وفى طريق العودة ، الى بلد الأمير ، يقابل الزوجان صيادا يقع فى هوى الزوجة الشابة . ويتقاتل الأمير والصياد ، حتى يقع السيف من يد الأمير ، فتلتقطه الزوجة ، وتشعر بقلبها يخفق فى هوى غريم زوجها ، فتسلمه السيف ، ومن ثم يقتل الصياد الأمير ، ويلتفت الى الزوجة

ويطلب اليها أن تعطيه جواهرها فتلبى طلبه ، ثم يهجرها ، قائلا انها اذا كانت خائنة لزوجها الأول ، فلابد أن تكون كذلك معه . عند هـذا يظهر بوذا في صورة ابن آوى. وتمثل أسطورة تفسر المسرحية الحقيقية. فثمة ابن آوى شره ، يؤدى دوره ممثل مقنع ، يثب وثبات عنيفـة فوق سطح الأرض ، وفى فمه قطعة من اللحم . وينـزل ابن آوى الى البحر ، ويسبح فيه ، ويبصر فى طريقه سمكة ، فيفتح فمه ليلتقطها . عند هذا ينقض صقر ، ويخطف قطعة اللحم ، تاركا ابن آوى ، وقـد خسر اللحم والسمك .

أما « سوكارى » ، فانها تماثل بصورة عامة « كولام » ، وانما فى نطاق أكثر تجزؤا وتفرقا . وتعرض مسرحيات « سوكارى » فى تلال سيلان ، وعلى الأخص تلال منطقتى كاندى وبادولا ، وتتضمن قصصـا تتعلق بزوجة حسناء تدعى سوكارى ، تقترف الكثير من أعمال الخيانة. فهى أحيانا تظن أن زوجها ميت فتستجيب لمغازلات خادمها . وأحيانا أخرى تستدعى طبيبا ليعالج زوجها المريض . ويعلن الطبيب كذبا أن زوجها قد توفى ، وينجح فى اغوائها . والمشهد الختامى فى كل هـذه المسرحيات تقريبا مشهد عجيب ، يصور نسيج السجاد ، يقوم فيـه الزوج الذى يبعث حيا أو يصطلح مع زوجته ، بالاشتراك مع الزوجة، بصنع السجاد الذى سوف ينامان فوقه تلك الليلة . ويقول الدكتـور « ساراتشـاندرا » Dr. E.R. Sarathchandra ان المعنى الذى يرمز اليه نسيج السجاد هو « الصداقة ، أو الصلح ، أو الاتحاد » وهو الصلح الختامى الذى يتم بين الزوج والزوجة .

وناداجام Nadagam (وهى لفظة تاميلية ومشتقة من اللغـة السنسكريتية ، وتعبر عن الدراما الراقصة) نمط مسرحى حديث كل الحداثة ، نشأ فى حوالى صدر القرن التاسع عشر . وتتكون أساسا من مجموعة من الأغانى مع خيط قصصى رفيع جدا يربطها بعضها ببعض . وتقوم فقراتها أحيانا على قصة المسيحية ، وأحيانا اخرى على حكايات الجنيات الغربية ، أو على موضوعات تتعلق بحياة بوذا فى الهند . وقلما تعرض ناداجام اليوم فى الهند ، وان بقيت فى حياة الشعب بصـورة واسعة ، فى اغانيها التى لم تزل شائعة يرددها الناس ، بالألحان والأنغام التى تصاحب مسرحيات العرائس التى تعرض بقلة فى قرى سيلان .

أما « پاسو » فانها الصورة السينهالية لما نسميه فى الغرب بمسرحية الآلام ، وتعرض فى عيد القيامة فى « نيجومبو » ، وهى بلدة ساحلية، شمالى مدينة كولومبو حيث توجد أكثر بقاع الجزيرة كثافة فى السكان . وتمثل شخصيات المسيح ، ومارى ، ويوسف وغيرهم بوساطة تماثيـل

تحمل ويطاف بها حول منصة المسرح ، ثم توضع فى أمكنة مناسبة خلال الأداء . أما الأحداث نفسها فيقوم أحيانا بشرحها راوية ، ويغنيها احيانا أخرى « كورس » على لحن توافقى « هارمونى » من أربعة اجزاء فى أسلوب النشيد . و « باسو » على الرغم من مادتها الموضوعية السلمية ، قد اقترن بتاريخها فى سيلان عدد من الاضطرابات التى تدعو الى الدهش . فقد جرت العادة ، منذ سنين مضت ، أن يقوم صبية القرية فى اليوم السابق للعرض ، بصبغ وجوههم باللون الأسود ، ويتخذون أشكال بعض الشياطين ، ويركضون فى شوارع القرية معلنين وصول ابليس . وعند هذا يظهر ابليس ، ويلقى عليهم بعض الأسئلة، ويجيبه الصبية فيكشفون أسرار البيوت وما تبطنه من مخاز وفضائح . وقد حرم أخيرا عرض مسرحيات « باسو » من أجل هذه الأعمال .

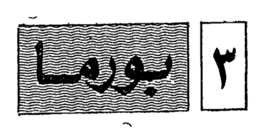
وانعقد العزم ، منذ مدة ليست بعيدة ، على الاستغناء عن التماثيل، والاستعانة بالمؤدين الآدميين فى تمثيل الشخصيات ، مع قيام نسوة حقيقيات بأدوار فيرونيكا ومارى وغيرهما . وعارضت الكنيسة من فورها هذا المشروع ، وحرم رئيس أساقفة كولومبو تقديم هذه العروض الحية بدعوى أن ظهور النساء فى المسرحيات « يناقض تقاليد هذا البلد » ، ومن ثم فانه يشكل مظهرا منافيا للفضيلة .

والمسرح فى ذاته ليس من أحسن التقاليد المتبعة فى سيلان ، بيد أن الرقص فيه يعتبر من أروع ضروب اللهو التى تستهوى النفوس . وهناك ، كما فى سائر بلاد آسيا ، صلة وثيقة لا تنفصم بين الرقص والدراما . ومن العسير التفكير فى رقصة مثل رقصة الشيطان ، دون فواصلها التمثيلية أو الايمائية . ولا يمكن على هذا القياس ، فصل مسرحيات كولام ، عن رقصاتها الاستهلالية والتفسيرية اللامعة . وتعتبر سيلان من الوجهة المسرحية بلدا ناجحا بدرجة مدهشة . ففيها فيض من النشاط فى مضمار الرقص ، ومستوى ممتاز من حركات الجسم التى تبهر الأنظار وتحير العقول . وفيها الى ذلك نواة حقيقية من الانجازات الفنية الجديرة بالتقدير ، التى تشيع فى كل عرض مسرحى مهما كانت مناظره بسيطة . ومن حسن حظنا أن فنون سيلان فى متناول الزائر الأجنبى ، دون أية صعوبة ، ولا تتطلب الا أبسط الترتيبات التى يتأتى لأى مكتب سياحى أن يعدها من أجل أى زائر هام .

وسيلان يعوزها مسرح حديث ، وفن درامى خالص ، ولعل السبب فى ذلك تفوق الرقصات المستقلة والمتميزة ووفرتها . وقد جرت محاولات منوعة ، منذ أواخر القرن التاسع عشر ، لخلق مسرح حديث،

واستمرت خلال السنوات الأولى من القرن العشرين . ومن المحاولات التى حظيت بقسط وافر من النجاح ولكنها كانت قصيرة العمر ، المحاولة التى قام بها « بارسى » نشرت فرقته فى كولومبو الموسيقى الهندية الحديثة على النمط الغربى . ونجحت فرقة أخرى فى عرض مسرحية مقتبسة من مسرحية « روميو وجولييت » . بيد أن هذه المحاولات قد طواها النسيان . وكان ثمة جماعة من الممثلين ، عرضوا فى كولومبو ، حتى بضع سنين مضت ، مسرحيات اجتماعية معظمها منقول من الغرب ، وبعض المسرحيات التاريخية التى تتناول جلائل الأعمال التى قام بها الملوك السنهاليون القدامى ، ملوك « أنورادهاپورا » عاصمة سيلان لعدة قرون قبل ميلاد المسيح ، وملوك « پولوناروا » الذين حكموا فى عهد قصير ولكنه مثمر من الوجهة المعمارية ،استغرق القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، ثم بطبيعة الحال ملوك العهد الكاندى الأخير . على أن هذه الفرقة قد أجبرت هى الأخرى على وقف نشاطها . أما المسرحيات التاريخية التى تعرض اليوم ، كجزء من برنامج دمغ سيلان بالطابع السنهالى ، فانها تظهر فقط من وقت لآخر فى حفلات توزيع الشهادات فى المدارس العليا والكليات ، ويتخذ عرضها فرصة لجمع الأموال اللازمة لتشييد مبان اضافية فى المدارس القائمة .

والمسرح فى سيلان ، باعتباره قالبا فنيا حديثا أو مستقلا ، لم يزل فى الوقت الحاضر بدائيا ، لا يستحق أكثر من اهتمام سطحى عابر ، والقليل الذى يوجد منه ردىء المذاق ، أو تقليد ركيك لقوالب مسرحية أخرى ، رغم ما يختلط به من قدر وفير من الموسيقى والرقص . وقد لا ينهض فى سيلان مسرح حديث حقيقى ومزدهر خارج العروض التى يقدمها من حين الى حين فرق الهواة فى المدارس والجامعات . ويبدو أن الرقص والمسرحيات الشعبية التى تتميز بالعنصر الدرامى ، سوف تكفى فى الوقت الحاضر ، وربما لعدة قرون قادمة ، لتزويد الشعب بما هو فى حاجة اليه من صور الترفيه الجمالية . وليس من شك فى أن هذا يكفى لارضاء السائح ودرء شكواه .



٣ بورما

بورما بلد ساحر ، كريم بصورة مدهشة ، وأهله بوذيون متمسكون بدينهم . وتقع بورما فى قلب جنوب شرق آسيا ، وتحدها الهند من جانب ، وسيام (تايلاند) من جانب ثان ، والصين من جانب ثالث ، وبذلك يبلغ طول حدوده ألفين من الأميال .

وبورما هى المستعمرة الوحيدة فى آسيا التى أعجب الغزاة الغربيون منذ القدم بفنونها المسرحية اعجابا شديدا لا حد له . بل ان كتاب جون موراى « دليل السائح فى الهند وبورما وسيلان » وهو الدليل المتطرف الشايع للبريطانيين الذى صدر لأول مرة فى عام ١٨٥٩ واعيد تنقيحه وطبعه حوالى ست عشرة مرة على التوالى حتى اليوم ، قد سجل ملحوظته الوحيدة عن الرقص والدراما فى القسم الخاص ببورما . فجاءت به العبارة الآتية : « يجدر بالسائح أن يهتم ، قبل مغادرة بورما ، برؤية شىء من البووى Pwé ، وهى ملهاة الشعب الوطنية » ، ثم أضاف بنغمة تتمشى مع لهجته الارشادية المتعالية : « وسوف يبقى معظم المتفرجين لمشاهدة العرض طوال الليل ، ولكن ساعة أو ساعتين من العرض سوف تكفى ... » .

وتفتخر بورما بأنها المستعمرة السابقة الوحيدة التى أصدرت كتابا فى مسرحها الخاص ، كتبه بورمى باللغة الانجليزية فى عام ١٩٣٧ ، ونشر فى الخارج . وعنوان هذا الكتاب النفيس الذى ألفه الدكتور « مونج هتين أونج » Maung Htin Aung هو « الدراما البورمية » ، وكان لمطبعة جامعة أوكسفورد الفضل فى اعادة طبعه عام ١٩٤٧ .

وبورما ، فضلا عن ذلك ، هى البلد الوحيد فى آسيا (باستثناء اليابان) الذى شهد فيه أغلبية الجاليات الأجنبية من رجال السلك

الدبلوماسى والتجارة عروضا مسرحية محلية ، مع ما عرف عن هؤلاءمن تعال على الفنون المحليــة ، فكانوا يستجيبون لمــا فى هذه العروض من الوان البهجة والمتعة دون أن تظهر عليهم تلك المسحة من التفضـــــل والتسامح التى كانت تميز سلوكهم حيال الأهالى حتى عهد قريب .

ويرجع السبب فى كل هذا الشــعور الطيب نحــــو بورما ــ على ما أعتقد ــ الى لطف شعبها الفيـــاض ورقة شــــمائلهم : فهم اناس متحمسون ، كرماء الطبع حتى مع الغرباء ، ومن العسير على أشـــد الأجانب صلابة وأكثرهم تجهما أن يقاوم ما يلمسه من طبائع البورميين من سحر وجاذبية . وان ما تولده هذه البلاد فى نفوس الزوارالأجانب من رضى عنها وعن أهلها ، لا ينصرف الى ما فيهــا من ملاه فحسب ، وانما يفوق ذلك الى السياسة التى تنتهجها . وتضفى طبيعتهم القومية، وما تتسم به من لطف جذاب ، على تصرفاتهم،حتى فى المجالاتالدولية التى يبدون فيها شيئا من المعارضة ، طابعا منطقيا عذبا ترتضــــــيه النفوس ، آية ذلك أن « يونو » UNu رئيس وزراء بورما قد قام بنفسه منذ عدة سنوات بترجمة كتاب ديل كارنيجى . « كيف تكسب الأصدقاء وتؤثر فى الناس » ، فذاع الكتاب فى رانجون وأصبح أكثر الكتب رواجا .

وان الدفء الكثير الذى يشيعه شعب بورما فى كل مظهر منمظاهر حياتهم ، سواء فى الدين ، أو السياسة ، أو آداب اللياقة الاجتماعية البسيطة ، ليفيض بالمثل على مسرحهم . فثمــــة لون لذلك من الوان البشاشة واللطافة يشرق فى تصرفاتهم ، حتى فى أشد حالاتهم جدا ووقارا . ففى مسرحيات بورما المقنعة ، على سبيل المثال ، يعــــامل « راڤانا » ، شرير أسطورة الرامايانا ، معاملة الشخصية الفكاهيـــة ، ومهما كان راڤانا ، فى الخطة الدرامية ، شخصية لئيمة مؤذية ، فان الممثل الذى يقوم بدوره لابد أن يجعل منه شخصية بهيجة مضحكة ، بل ولينة العريكة لا تؤذى أحدا . وفى « رقصات الأرواح » ، حيثتظهر « النات » nats ، وهى أرواح بورما الطبيعيــة السبعة والثـلاثون القديمة ، التى دامت رغم انتشار البوذية (وتجرى هذه الرقصات على نفس خطوط رقصات الشيطان فى سيلان) ، نجد معظم العــــرض هزليا . وعندما تتسلط الأرواح على النسوة ، فان أفعالهن تتسم غالبا بالهزل والمجون ــ فثمــة « نات » (روح) سكير ، يقــدم الويســكى للمتفرجين ، وثمة طفل يمزح مع غيره من الممثلين ، و « نات » آخر يمثله امرأة مغرورة وحمقاء .

وتتجلى دماثة أخلاق البورميين حتى فى الحروب . فبعد انقضاء

الحرب الهجومية التى شنتها بورما على سيام ، فى أواسط القرن الثامن عشر ، وخرجت منها مظفره ، واستولت على عاصمه سيام ونهبتها ، عاد البورميون من غزوهم وقد أحضروا معهم فرقا كاملة من الممثلين والراقصين الذين وقعوا فى اسرهم ، وعاقبوهم بان جعلوهم يرقصون فى بلاط ملوك بورما . وبورما هى البلد الوحيد فى اسيا ــ باستثناء القبائل الجبلية وأهل « بورما العليا » المتوحشين ــ التى تفتقر الى الرقصات الحربية ، والى رقصات السيوف البارعه ، المغوره الأسلوب التى تؤدى فى صورة معارك وهمية ، وتعرض فى سائر أنحاء آسيا بكثرة مفرطة .

ويرجع بعض الأثر الذى يقع فى نفس الزائر الأجنبى حيال المسرح فى بورما ، الى تلك الشعبية التى يضفيها كل الناس من جميع الطبقات على هذه المسرحيات . فثمة عرض من عروض « بووى » يجرى فى الليالى القمرية ، حين يكتمل القمر بدرا ، فى كل مكان ، فى المدن وفى القرى . ويتضمن كل عيد ــ وبورما بحق بلد الأعياد ــ عرضا مسرحيا فى مكان قريب من المكان الذى يقام فيه الاحتفال بالعيد . ولايواء الجماهير التى تحتشد لمشاهدة مسرحية حديثة ، أو الفرجة على راقصيهم المحبوبين ، يقام فى الليلة السابقة للحفل عدد كبير من الأكواخ المسقوفة بالقش والغاب ، تحاط بسياج من خوص النخيل المدموج ، وذلك فى كل حديقة وساحة ، حتى فى الحى التجارى بمدينة رانجون العصرية . ومن الأكواخ الكبيرة الفسيحة ما يتسع لألف متفرج يجلسون القرفصاء على الأرض أو على حصائر مهلهلة من البوص ، أو على مقاعد واطئة من الخيش ، توضع على جانب من جوانب الكوخ ، ويرقبون الممثلين وهم يؤدون على منصاتهم الوقتية المبنية من أعواد الغاب . وفى كل هذه العروض ، تحجز ساحة معينة تحاط بحاجز من حبل مشدود ليجلس فيها الكهنة البوذيون ذوو الرؤوس المحلوقة ، والأكتاف العارية ، والأردية الصفراء ، الذين يفدون لمشاهدة العرض ويستمتعون بما يشهدون بقدر ما يستمتع سائر النظارة من الأفراد العاديين . ونجد بين المتفرجين موظفى الحكومة ، وطلبة الجامعات ، وضيوفا أجانب قد أتوا الى الحفل بدعوة من بعض أصدقائهم البورميين من ذوى الثقافة الغربية . وقد يستضيفك أحد الأصدقاء فى داره ، فى الفترات بين ليالى البدر ، فيسليك بعد وجبة العشاء بعرض راقص خاص ، أو باحدى مسرحيات العرائس النادرة التى يقدمها فنان متخصص جاء من فوره الى العاصمة قادما من مدينة « مندلاى » فى شمال بورما . وعندما تنجح مسرحية جديدة ، فان الجمهور البورمى النهم لا يطلب

رؤيتها ثانية فحسب ، وانما يرغب فوق ذلك فى قراءتها . وأعرف مسرحية بيع من طبعتها الأولى ما يزيد على عشرين ألف نسخة فى غضون بضعة أسابيع . هذا العدد الكبير من القراء ، فى بلد يعانى مشكلة الأمية ، وقلة الموارد المالية ، يربو على جمهور قراء معظم مسرحيات برودواى أو وست اند .

والى جانب المسرحيات الشعبية القديمة التى تحكى ، وطالما قد حكت قرونا طويلة ، حياة بوذا ، والقوالب الدرامية الراقصة المستعارة من الهند المجاورة أو سيام المتأثرة بالطابع الهندى ، نجد أن أول دراما حقيقية قد ظهرت فى نهاية القرن الثامن عشر . ومع أن تاريخ المسرح الدرامى فى بورما حديث بعض الشيء ، فقد كان هناك اعتبار خاص واحترام ملحوظ للمسرح فى كل أنحاء البلاد . وعندما كان قسم من بورما العليا تحكمه الصين فى القرن التاسع ، كان السفراء البورميون الذين يدخلون بلاط بكين ، يترنمون ببعض الأغنيات ويرقصون رقصات ابجدية يؤدون بها ، بالايماءات والأوضاع ، أشكالا لطيفة تعبر عن التحية والاجلال . وفى القرن الحادى عشر ، قام ملك من أشد ملوك بورما بأسا برحلة للغزو ، ومضى فى طريقه غربا حتى بلاد الهند نفسها ، فجعل يقيم فى الطريق من موضع الآخر ، تماثيل حجرية تصور موسيقيين وراقصين ، ترمز الى غزواته الموفقة . وعندما عاد حفيده الى شن هذه الغزوات ، ودخل الهند مرة ثانية ، قيل ان هذه التماثيل قد دب فيها الحياة ، وجعلت تتحرك وتغنى ، فأثارت فى نفوس الجند الحنين الى الوطن بألحانها وحركتها .

وفى فجر القرن التاسع عشر أصبحت بورما أول بلد فى العالم يقيم وزارة للمسرح ، كانت أهدافها منوعة : فمنها ممارسة لون من الرقابة على الشئون المسرحية الواسعة الأرجاء التى كان يصعب أحيانا السيطرة عليها ، ثم ضمان احترام المسرحيات لقدسية الديانة البوذية ، وأن تصور بلاط الملوك تصويرا صحيحا لائقا بمكانتهم ، وربما أيضا تنشيط المسرح ، وعلى الأخص مسرح العرائس ، فى تخطيط يتوافق مع أهداف الدولة ويتمشى مع السياسة التى ينتهجها الملك (على ان الأمور كانت تجرى فى الواقع على منوال مغاير . ذلك أن فنانى مسرح العرائس قد استغلوا رعاية الدولة لهم ولفنهم ، فاستخدموا هذا الفن فى الكشف عن المظالم القائمة ، وأعلنوها على لسان عرائسهم بجرأة لم يقدم عليها الممثلون) .

وفى مطلع القرن العشرين ، أقامت بورما نظام (النجم) فى مسرحها ، ونال ثلاثة من الممثلين شهرة فائقة حتى أصبحوا معبودى

الجماهير فى طول البلاد وعرضها ، وهم : اونجبالا Aungbala الذى شيعت جنازته فكانت فرصة للمظاهرات التى عبر بهـا النـــاس عن مشاعرهم ، ثم « سين كادون » Sein Kadon ، الذى كان يبهـــر الأنظار بثوبه الخاص الذى يتكون من مئات المصابيح الكهربية الصغيرة التى كانت تومض وتنطفىء على التوالى فى اللحظات الدراميـــــة فى مسرحياته ، واعظم الثلاثة « يوپوسين » U Po Sein الذى استمر يرقص ويمثل حتى توفى فى عام ١٩٥٠ . وكان فى طبيعة يوپوسين شىء من الشذوذ ، اذا صح هذا الوصف ، ذلك انه لم يكن يطلع أبداعلى خشبة المسرح ، الا ومعه اثنان من قدامى الجنود الانجليز ، يحمل كل منهما بندقية ، ويقف الى جانبه . بيد أنه كان مهتما كل الاهتمام برفع الممثل الى مكانة محترمة ، ومن ثم كرس كل جهده لتنفيذ الأعمـــال الجيدة ، وللأداء الذى يتسم بالأخلاق المثالية ــ وهى صـفات لم يكن الممثلون يتحلون بها فى الزمان الماضى . وكانت التبرعات التى يقدمهـا لأبواب البر لا حد لها . ومن أجل العروض التى نظمهـا لجمع الأموال لصالح جمعية الصليب الأحمر فى غضون الحرب العالميـــة الأولى ، اعترفت الحكومة اعترافا رسميا بفضله ومنحته لقبا مشرفا . وبفضله سمت أذواق الناس ، وأقرت أكبر الهيئات بفنه ، وتلك نتيجة عظيمة لم يتأت لوزارة المسرح نفسها أن تحصـل على مثلها . واليوم يحمـل ابنه « كنيث » Kenneth رســـالة أبيـــه ، فى أســـلوبه الخـــاص ، ويقـــدم أجـــزاء من رقصـــات غربيـــة ، كتلك الرقصات التى تسمى Ray Bolger-type, booms-a-daisy, taproutines فى داخـــل العرض البورمى « بووى » والتى أشاعت السرور فى نفوس مواطنيه ، كما اثارت الضيق فى نفوس معجبيه من الأجانب .

وثمة روابط حرة تجمع بين المسرح والحكومة ، اتصلت حتى وقتنا هذا . ذلك أن الكثير من موظفى الحكومة وأفراد الأسر الكبـــيرة ذات النفوذ قد جربوا معالجة الكتابة للمسرح ، بل وقام بعضهم احيـــانا بالتمثيل فوق خشـــبة المسرح . وقد أقدم « يونو » U Nu رئيس الوزراء ، وهو من الأبطال الوطنيين ، ومن أعقل وأنضج رجال السياسة الذين انجبتهم بورما ، على ترجمة أفكاره فوق خشبة المسرح ، فكتب بعض المسرحيات فى عدة مناسبات . وقد ألف فى فترة شـــبابه مسرحيات صغيرة بديعة جيدة الحبكة تتناول موضوعات منوعةكمشاكل الزواج والحلول الموفقة العادلة التى تنتهى اليها (وتدور احداها حول موضوع عدم التكافؤ فى الزواج من وجهة نظر فرويد) ، وموضـوع الدين . وآخر مسرحية كتبها ، وقد فازت بنجاح بسبب شهرة مؤلفها ،

ولمضمونها ، وتسمى « الشعب يشق طريقه » ، ويصف فيها فشل الشيوعية كأداة للحكم في بورما . وفي غضون الجولة التي قام بها « يونو » أخيرا في أمريكا ، احتفى به مسرح « پاسادينا » Pasadena وقدم له عرضا باللغة الانجليزية لمسرحيته الأخيرة .

والعلاقة بين السياسة والمسرح في بورما علاقة تقليدية . والتحفة المسرحية الرائعة « ويزايا » Wizaya بقلم « يوپون نيا » U Pon Nya أشهر كتاب المسرح في بورما ، ومن مواليد بداية القرن التاسع عشر، عمل ذو طابع سياسي . وقد ظهرت هذه المسرحية في عهد حيكت فيه الدسائس طمعا في السلطة . وكان ثمة أمير عاص شكس ، أكد لأتباعه أنه قد قوم طبائعه ، وجعل لنفسه نيات طيبة ، بينما كان في حقيقته يسعى لاغتصاب العرش . ولكي يخفي « يوبون » مضمون قصته التي كانت معاصرة لهذه الأحداث ، أخرج مسرحية في سيلان ، عالج فيها عددا من الموضوعات المتصلة بالقصص البوذية الحبيبة الى قلوب الشعوب ، فأوضح كيف أن مجد سيلان قد قام على كاهل هذا الزعيم الذي استقام حاله وطابت أموره . وحازت المسرحية شعبية كبيرة ، بصفتها مسرحية ، الأمر الذي دعم في ذاك الحين فكرة احتمال نجاح الأمير في الاستيلاء على زمام الحكم ، ومن ثم اغتيل كل من الأمير والكاتب لاشتراكهما في المؤامرة .

ولفظة « بووى » Pwé التي تنصرف الى كل ضروب اللهو المسرحية في بورما ، معناها شيء « معروض » ، وهي المرادف الصحيح للفظة الانجليزية show « عرض » . ويوجد اليوم حوالي ستة أنماط مختلفة من البووى الشائعة ، تعرض في جميع أنحاء بورما ، ولكنها تتركز كلها في مدينة رانجون الساحلية التي تضم أكبر عدد من سكان المدن ، وأعظم قدر من المال الذي يصرف على وجوه الترف واللهو . وأهم ضروب البووى الشائعة « زات بووى » Zat Pwé ولفظة « زات » في أصلها هي اللفظة الهندية القديمة « چاتاكا » Jataka التي تطلق على المجموعة الهائلة من القصص والأساطير المتعلقة بحياة بوذا .

ولما كان للبوذية أثر حيوي عميق في حياة أهل بورما ، كان لزاما علينا أن نستطرد قليلا في هذا المجال . فقصص « چاتاكا » تتصل عادة بشباب بوذا . فبعد « استنارة » بوذا اعتبر شخصه مقدسا لدرجة اعتبار تصويره ، بالنحت في المعابد أو التشخيص على خشبة المسرح ، انتهاكا للحرمات المقدسة . ففي المزارات البوذية الكبيرة في « سانكي » بالهند الوسطى ، على سبيل المثال ، حيث توجد ابدع

أعمال النحت البوذية فى العالم ، نجد البوابات والأسوار الشبكية الغريبة الشكل ، والمبنية بالطوب ، تصور تلاميذه تصويرا صادقا جليا، فى حين أنها تمثل بوذا بفراغات فى الهواء أو بمقاعد خالية أو منصات خاوية . ولا يوجد فى بورما بالمثل أى ممثل يؤدى شخصية بوذا . والمذهب البوذى المتبع فى هذه البلاد صارم فى تعاليمه لدرجة أن الراهب البوذى يعامل بكل حيطة وحذر . ومع ذلك فان نصوص الرامايانا التى نقلت الى بورما ، اذ تحكى قصة « راما » وتعتبره بوذا المستقبل ، فانها تصور دقائق حياته فى حرية وأسلوب دنيوى .

ولنعد أدراجنا الى « زات بووى » . هذه الكلمة تتصرف اليوم ، فى اللغة الدارجة ، الى كل عرض يقدمه المسرح « الكلاسى » ، ويؤديه فريق من الممثلين الذين ينغمسون فى متتابعات راقصة طويلة كلما تطورت القصة ، وسمحت لهم أحداثها بالرقص . والمسرح « الكلاسى » مسرح ينتمى الى أصول قديمة ، ويخضع بناؤه لقواعد شكلية دقيقة ، ويتحدد بسياق درامى مرسوم ، ولا يلائم الا الموضوعات التاريخية بصورها المحددة الأسلوب . ومع ذلك ففى هذا النطاق « الكلاسى » مجال يكفى لأن يمارس الفنان قدرته على الخلق ، ويتيح له فوق ذلك شيئا من التجديد ، ولكنه لا يكفى لأن يجعل منه فنانا عصريا فى شعوره وأسلوبه قادرا بذلك على مخالفة الحدود الجمالية المستقرة .

ويبدأ عرض « زات بووى » عادة فى حوالى الساعة التاسعة مساء ويستمر حتى الرابعة صباحا . اما المسرحيات التى تؤلف فى الغالب مع كل دورة تمثيلية جديدة ، فانها تنحصر فى عصر من العصور القديمة فى تاريخ بورما ، وتتناول الملوك والملكات ، والندماء المخادعين ، ورؤساء الوزارات الذين يدبرون المؤامرات . وثمة مسائل تتعلق بولاية العرش، والفرار من جنح الظلام الى المخابىء المنعزلة فى الغابات ، وبالشخصيات المجهولة ، والزيجات السعيدة ، واسترداد العرش . ويتطلب بنيان المسرحيات عادة مناظر متعاقبة ، كوميدية ، وعاطفية ، ويعالج موضوعها الاجمالى تحول الشخصيات الرئيسية من حالة الوفق والهناء ، الى الفرقة والشقاء . أما الخاتمة فانها تمثل دائما اجتماع الشمل ، وشيوع الفرح والسعد . ومن وقت لآخر تترنم كل شخصية بغناء يبرز جو المشهد . أما الملابس فانها رائعة وغريبة ، ويظهر الملوك والأشراف فى أردية من الأطلس برتقالية أو خوخية اللون ، مرصعة بالجواهر، ومتوجة بأغطية للرأس ذهبية ، مخروطية الشكل ، ويحملون سيوفا فضية براقة .

ويبدأ الرقص الرئيسى بعد منتصف الليل ، فى حوالى الساعة

الثانية او الثالثة صباحا . ويطلق على هـــذا القسم من العرض اسم « ويت ـ با ـ ثوا » Huit-Pa-Thwa وهو عبــارة عن حـــركة راقصة شبيهة بالرقصة الثنائية pas-de-deux (فى رقص الباليـــه الغربى) ، يؤدى فيها نجما الفرقة الكبيران المع مجموعاتهما الراقصة. عند هذا يعتدل المتفرجون فى جلستهم وينتبهون للعـــرض . وقـــد استحدثت فى عروض « زات بووى » الكثير من التجديدات منذ بداية عهدها ، الا أن هذه الفقرة الراقصة لم يطرأ عليها أى تعديل . وقـــد تكون المناسبة التى تجرى فيها الرقصة الثنائية ، حسب العقـــدة الدرامية ، احتفالا يقيمه البلاط ، او حفلة زفاف ، أو فاصلا مستقلا مقطوع الصلة بالموضوع الدرامى (وبعدها تعاود المسرحية ما انقطع من سياقها حتى تبلغ حل عقدتها) . وتعزف فرقة كاملة تستخدم آلات موسيقية بورمية ، عزفا متصلا ـ فتعلن عن المشهد ، وتوضح انهبهيج أو شجى ، وتحدد منظره ، ان كان فى البلاط ، او فى غابة ، وتفسر الجو الشائع فى العرض ، ان كان يتسم بالجرأة أو العبث ، وتشيعفى المسرحية جوها العام . وتصاحب الموسيقى أداء كل رقصة بمجمـوعة متآلفة من الأصوات ، تنبض ، وتتذبذب . وتســـتخدم الفرقـــة الموسيقية الكاملة التى تصاحب عرض «زات بووى» حوالى اثنتى عشرة آلة موســـيقية مختلفـــة ، وتسمى « سينج » Saing وتضم أكبـــر مجموعة من الموسيقيين تعمل فى عرض واحد فى بورما ، وتســـتخدم زيلوفونات مصنوعة من خشب التك المنحوت المزخرف ، ولهـــا مفاتيح مصنوعة من نوع خاص من الغاب الرنان ينمو فقط بالقرب من ضفاف الأنهار ، ويقرع عليها بوساطة مطارق من جلد ماعز الشاموا تشـــبه شاكوش النجار . وقد يكون بها عدد من طبول كبيرة كالأقداح الضخمة ذات أعناق تستقر واقفة على الأرض أو تعلق بسير من الجلد يلف حول كتف العازف الذى يقرعها من الجانب وهى فى مســـتوى الأرداف . وثمة أبواق من العاج تتدلى منها أقماع فضية تنطبق ، ولا تلتصـــق ، على فوهة البوق ، حتى يتضخم الصوت . وبالفرقة آلات الايقـــاع ، فمنها أنابيب من الغاب طول كل منها قدم واحد ، والأنبوبة مشـــققة على شكل قش المكنسة ، تطق وتفرقع عندما يهزها العازف هزا مرتجا . ويقوم أحد الرجال بدق مجموعة من صنوج مربعة فى يده اليسرى ، ويصفق فى الوقت ذاته بزوج من الرفوف الصغيرة بحجم الكستبان فى يده اليمنى .

والآلتان الموسيقيتان الرئيسيتان فى فرقة « سينج » مزخرفتـــان بافراط ، وهما متعة للأنظار وللأسماع . وتتكون احداهما من دائرة

من احـــدى وعشرين طبلة صغيرة تتـــدرج أنغامها من النغم الواطى الى العالى الحاد . وتضبط أنغام كل طبـــلة بوضع كرة من عجـين الأرز المندى فى وسط الاهاب الذى يغطى الطبلة ، وتحفظ هذه الكرة الجلد مشدودة . وتستغرق عملية الضبط ساعة ، تصلح بعدها الطبـــول للعزف عليها ليلة كاملة ، ولابد من تكرار هذه العمـــلية فى كل عرض جديد . وتتماثل طبقة الصوت مع الطبقة التى نعرفها فى طبولنا . أما السلم الموسيقى فانه سباعى النغم ، بيد أن نغمتى فا و سى أعلىوأدنى، على التوالى ، من نظيرتيهما فى سلمنا الغربى المتزن . وتتنوع عمليـة ضبط النغم تبعا لكون الموسيقى عصرية أو كلاسية ، بيـد أن لكل من نوعى الموسيقى وجوها كثيرة من الشِبه بموسيقانا الغربيـة ، ومن ثم لا تبدو لأسماعنا غريبة أو قبيحة كل القبح أو الغرابة ، حتى عنـــدما نسمعها لأول مرة . أما الطبول فانها تحاط بصندوق على شكل سياج دائرى من صفائح خشبية مرصعة بقطع من مرايا عاكسة براقة. ويجلس العازف فى مركز الدائرة على مقعد صغير ، ويدور فى مكانه وهويؤدى على هـــذه الطبـول الآربيجيـو arpeggi المتموج للأنغام الصـــاعدة والهابطة ، وفوقه مصباح كبير ذو زجاج مصنفر أحمر اللون ، شـــبيه بمصابيح الشوارع من الطراز العتيق ، مثبت على حامل خشبى منحوت على هيئة طائر ، وينشر المصباح ضوءه على الفرقة الموسيقية كلها . أما الآلة الموسيقية الرئيسية الثانية فتتكون من عمود يتدلى منـــه دفان كبيران gongs من معدن ثقيل . ويتشـــكل الاطار على هيئـــة حيوان أسطورى ، هو فى حقيقته خمسة حيوانات فى صورة حيـوان واحد ــ فيبرز من الرأس قرون الأيل . وتتجعد حوافر حصـــان فوق الدفوف التى تتدلى من وسط الاطار ، وتنبسط جناحا نسر علىجسم الحيوان الشبيه بحية رفيعة وطويلة لها ذيل سمكة . وتبدو الآلة فى مجموعها كحيوان التنين النحيل الجسم ، يتدلى من قمه الـكائن فى احد أطراف جسمه مصباح أحمر مصقول من تلك المصابيح التى تزين شجرة عيد الميلاد ، ويلتصق بذيله المجعد قطعة كبيرة مكعبة من زجاج أحمر ياقوتى . ويحدد الرنين العميق المنعكس الصـــادر من الدفوف النبضات الرئيسية للموسيقى ، ويعين المقام الأساسى لأنغام الفرقة .

والصوت الذى تصنعه هذه المجموعة من الآلات الموسيقية الغريبة الجميلة ، هو ولاشك من أمتع الأصوات فى الشرق . وتعتبر الموسيقى البورمية الثانية فى آسيا كلها ، بعد موسيقى اندونيسـيا ، من حيث جاذبيتها ، للأذن الأجنبية على الأقل ، وتشـارك الموسيقى الاندونيسية ، فضلا عن ذلك ، فى مفهومها الأوركسترى ، ذلك المفهوم الذى أصـبح

جزءا لا غنى عنه من مفهومنا الموسيقى . وان العــــزف على عدة آلات موسيقية مختلفة في وقت واحد ليكسب الموسيقى نسيجا وتعقيـــدا حسيا أصبحا اليوم من لوازم متعتنا . وتشكل ضروب التآلف والتوافق التى تنتج من قرع أو عزف عدة أنغام مختلفة فى وقت واحد ، وبتعبير آخر « الهارمونية » ، لونا من ألوان السحر التى تتميز بها الموســيقى البورمية . والموسيقى الأوركسترية ، قد تكون فى نظر الأســـيوى ، بوجه عام ، خليطا أو تشويشا ، وعائقا يحول دونه والصفاء الشـــفاف الذى يجب أن تكون عليه ألحانه وايقاعاته الأصيلة غير الزائفـــة . أما بالنسبة الى أغلبية أهل بورما ، فان النسيج الكثيف من الموســـيقى الأوركسترية هو وحده الخليق بأن يبارى ثراء فنونه المسرحية . ففى بعض الأحيان ، تصدح الموسيقى التى تصاحب عرض « زات بووى » بصوت يحاكى خرير المياه ، وفى أحيان أخرى تشبه عن بعـــد صخب موسيقى الجاز الأمريكية : بطبولها العديدة التى تدق بصوت شـــديد يصم الآذان أوزانا وسينكوپات تتعارض بعضها مع بعض . وكثـــيرا ما تبدأ الموسيقى دفعة واحدة بتفجير متزامن من الأصوات ، وكأنهـــا رزمة من لفائف البارود قد انطلقت فجأة ، ثم تخفت حتى تغدو رقيقة فاترة ، واذا هى تنقلب ثانية الى نبضات مرحة بهيجة لا ضابط لها من أصوات ورنات متباينة ومتعارضة .

***

وينهض الرقص البورمى كله تقريبـــا على عرض « زات بووى » الكلاسى ، أو يقتبس منه ، وهو دائما رقص نشـــيط وحى ، مصمم بصورة تثير المشاعر وتحرك الوجدان . ويرقص الرجال والنساء معـــا دائما ، ومن النساء من يروق لهن أن يرقصن رقص الرجال ، والعكس بالعكس . والزى للجنسين فيه اسراف ، فالثياب مزركشة بالترتر ، ومحلاة بنسيج مغطى بذرات من مواد براقة ، على شكل رسوم تمثـــل تنينات أو طيورا . والألوان اما لامعة واما هادئة تبعا لمزاج الراقص . ويستخدم الرجال الألوان الزاهية البهيجة . أما النساء فيرتدين غالبـــا ثيابا فى لونها ظل من لون الخوخ ، أرى أنه من خصائص ومميـــزات بورما . ويلبس كل من الرجال والنساء « اللونجيى » lcngyi ، وهو عبارة عن نقبة على هيئـــة السروال ، تثبت حول الخصر بحزام من فضـــة أو من بلاور صخرى ، وتتدلى حتى الأرض . وتثبت النسوة فى النقبة حاشية اضافيـــة من الحرير الأبيض ، تجـــر على الأرض ، فتحجب القدمين ، وتجعل حركات السير شاقة وخفية . ويرتدى كل من أفراد الجنسين سترة (بلوزة) . أما سترة الرجل فانها فضفاضة كالجـــزء

العلوى من البيجامة الصينية ، وأما سترة المرأة فانها تصنع عادة من نسيج شفاف يلتصق تماما بالجسم . وتحيط المرأة بالزهور شعرها الأملس المضموم على شكل مخروط مرتفع فوق الرأس ، ومشبوك بدبوس . ويضع الرجال كذلك أزهارا فى القماش الحريرى الرقيق الأصفر أو الأحمر الوردى المثبت فوق الرأس والمربوط فى كشكشة عريضة تميل جانبا فى مظهر براق فيه خلاعة . ويرتدى الراقص فى حلمة كل أذن قطعا من الماس . ويحمل كل من الرجل والمرأة مروحة تطوى وتفرد ، وتشكل عمليات طيها وفردها حركات زخرفية راقصة كاملة .

ويجرى جوهر الرقص البورمى بالصورة الآتية : ففى البداية يترنم الراقص بعبارة قصيرة ، تجدد كلماتها الايقاع ، ذلك لأن اللغة البورمية لغة موسيقية مضبوطة النغم تزخر بالأصوات الدقيقة ، منها الطويلة ومنها القصيرة . فاذا زيد فى طول احدى الكلمات مثلا ، تمشيا مع أحد الألحان ، كان ذلك فى ذاته حقيقا بأن يغير المعنى . ثم ترددالطبول الايقاع . وعندما تعزف الفرقة الموسيقية كلها نفس الفقرة ، لحنا وايقاعا ، ينطلق الراقص مؤديا رقصته . وفى ختام عدد من هذه العبارات التى تشكل فى مجموعها قصيدة شعرية ، تتكرر فيها كل الخطة التى تشمل الغناء ، وقرع الطبول ، والرقص،وعزف الأوركسترا كلها ، تؤدى رقصة ختامية معينة . وفيما يلى أنموذج من فقرة راقصة: « فى حجرات القصر / تنتظر السيدة قدوم الملك / حتى مطلع الفجر/ ولكن الملك لم يأت » . وتقول الخاتمة الرائعة : « انها تحبه حتى نهاية العالم » . وتطنب الأغنيات أحيانا فى مديح جمال الطبيعة فى الاقليم ، وتشيد بأسرار الغابة ، أو بقدسية مدينة طاهرة . أما الموضوعات فإنها لا تخضع لأية قيود ، طالما كانت رومانسية أو شعرية .

ويعتبر رقص بورما من أبرع الرقصات الموجودة فى آسيا . فالراقصون يثبون فى الهواء ، ويلوون أذرعهم ، ثم ينزلون الى الأرض فى مجموعات من الانحناءات الخفيضة على الركب ، ويؤدون أحيانا ، من هذا الوضع القاعد القرفصاء سلسلة من الحركات الروسية المثنية pliés ، ويدورون حول أنفسهم على قدم واحدة ، والساق مشدودة . أما المرأة ، فانها تضرب أحيانا ذيل ثوبها برجلها الى الوراء ضربة قوية، وتقذف يديها خلفا وأماما وكأنها تصارع الهواء ويبتسم الراقصون طول مدة الرقص ، وينفجرون من وقت لآخر ضاحكين فى طيبة من براعتهم المفرطة . ويضحك المؤدون، فى كل من فقرات الرقص والدراما

في عرض « زات بوري » بقدر ما يضحك المتفرجون . ويجد البورميون متعـــة قصوى في مشــاهدة المسرح اذا ثبت لهم أن المؤدين يتمتعـــون هم أيضا بالأداء . وتؤدي الراقصة أحيانا حركة تختم بها رقصة ،فتثب بسرعة مذهلة ، ثم تقع مستلقية على ذراعي زميلها الممدودتين . ولمـا كانت حركات الرقص البورمي ذات طبيعة فجائية انطلاقيــة ، فانها تؤدي في فورات قوية متفرقة . ومع أن برنامجا راقصا (في خارج السياق الذي يتضمنه عرض زات بووي) يستغرق عادة حوالى ساعتين ، فان ثلثي هذا الوقت تقريبا يشغله الرقص الحقيقي . وتتيح فترات التوقف بين العبارات والفواصل التي يملؤها الغناء وترديد الطبـول للايقاع ، فرصة للراقصين يهدئون خلالها ويستجمون من العناء الذي تحملوه .

ووضع الانطـلاق الأســاسي للرقص في بورما قريب من وضـع القرفصاء : فالركبتان تنبسطان بقدر ما يسمح لهما بهالثوب«لونجي»، والأرداف تبرز الى الخلف ، وينسحب تجويف الحوض ، فيتحـرك الراقص وكأنه يحوم فوق سطح الأرض تماما ، ويلتصق العقبـــان بعضهما ببعض ، وتنحرف القــدمان الى الخارج على شكـل حرف V متسـع . أما المرفقان فانهما يندفعان خلفا مع بقائهمـا لاصقين بالجسم ، فكأنهما جناحا طير مطويان ولا ريش لهما ، وتثبت اليــدان عند الوركين والأصابع تشير الى جمهور النظارة . ويتجه وجهالراقص الى أعلى ناظرا الى سقف المسرح . ومع حركة اليـــد التي لا تمسك المروحة ، يشكل الابهام مع الأصابع الأخرى المشدودة المتصلبة حرف x . وفي ختام كل فقرة راقصة ، تسقط الذراعان في لين على جانبي الجسم ، ولكن الوجه يظل مرفوعا الى أعلى .

والرقص الذي يستهل عادة كل عرض ، رقص تحية واحترام ، ينحني خلالها الراقص واضعا أنامله كلها معا أمام وجهه ، والمروحة تتأرجح في نطاق حرف V الذي يشــكله الابهامان . وتطرقع الأصـابع مع عزف الموسيقى في حين يبقى المثلث الذي يشكلــه الابهامان على حاله . ثم تفترق اليدان ، وتلتويان ، وترسمان بالتبادل دوائر تتذبذب . ويتموج جسم الراقص بمجموعة من الحركات المقوسة تبدأ من وضعه القرفص حتى يستقيم واقفا . ويأتي الراقص عددا من الايماءات ، فمنها حركة عارضة تشـــبه حركة غســيل الوجه ، تمر بها اليدان أمام الوجه في يسر ورشـــاقة ، دون أي جهد ، ومنها الحركة الختــامية التي يؤدي فيها الراقص وثبة فجائية يجري بعدها صوب جمهور المتفرجين ، ثم

يتوقف ، ويصفق بيديه ثلاث مرات ، ثم يتقاطع معصماه وتتدلى يداه في ارتخاء .

ويتعلم الصبي (أو الصبية) المتوسط الذي يبلغ من العمر الثامنة وهي السن العادية التي يبدأ عندها تعلم الرقص) رقصة التحية هذه، ويتقن أداء الخطوات العشر الرئيسية التي تشتمل عليها ، ويستغرق منه ذلك حوالى ستة شهور . ويبدأالتمرين بحركات القدمين ،ويتدرب الحدث على الايقاعات برفع قدميه وكأنه يرقم الوحدات الزمنية . ويلى ذلك حركات السير ، ثم يضيف في النهاية ايماءات اليد ، وغير ذلك من الحركات الأصعب أداء . وعندما يتـدرب الراقصون ، يترنمون بغناء ينشط الذاكرة ، ويتمشى مع لحن الموسيقى . وكلمات الغنـاء بسيطة : « هذى الخطوة الأولى ، وهذى الخطوة الثانيـة ، الخ ... وهذا تبديل الأيدى ، وهذا دوران الرأس ، وهذه استدارة الكتف .. الخ ... » . وانه لمنظر عجيب ، منظر الفصل وقد اكتظ بصبيةأصحاء البنية ، هادئين بدرجة تشبه الخمول ، واذا بهم قد دبت الحياةفجأة في أبدانهم ، ولمعت عيونهم ، وطفقوا يغنون بأصوات رفيعـة حادة ، وهم يثبون ويدورون تبعا لحركات الرقص البورمية النشيطة الملحـة التي لا تفتر .

أما المجال العاطفي للرقص البورمي فانه محدود . وليس في الامكان تمثيل الحزن تمثيلا صادقا . ويقول البورميون انه ليس في وسعالانسان ان يرقص إذا كان حزينا . ولا يتيح الشجن ، حقيقيا كان ام مصطنعا أية فرصةمناسبة للرقص .وهناك معذلك بعض الفقرات الغنائية التىيفترض فيها بكاء بعض الأميرات ، أو التي تجرى كلماتها بالعبارة التالية : «زوجتي العزيزة ، ان حبنا قصير الأمد » . وهنا يجرى الراقص أكثر اتساقا ، وتعزف الموسيقى أبطأ من المعتاد ، وتدق الطبول على مهل ، ويتحرك الراقص في شيء من التحفظ الذي يناقض طبيعة الرقص البورمي . بيد أن هذه الفقرات تشكل فواصل من الهدوء ، تؤدى بعدها فقرات راقصة أكثر احتواء للعنصر الدرامي من ذي قبل . أما فيما يختص بالحب ، ومطارحة الغرام ، فيتجلى أوضح مثـل له في تلك الوثبـة الختامية التي يلقى فيها المحب نفسه في أحضان حبيبه ، فىنهاية حركة راقصة نشيطة ومتألقة بصفة خاصة .

وترجع الصنعة الفنية المطورة الأسلوب في الرقص ، وما يقترن بها من تقاليد مصطلح عليها الى حد ما ، الى تأثير العرائس . فكثير من فقرات الرقص ليست الا محاكاة لمشى العرائس ، تلك المشية الجامدة المرتجة .

ولا ريب أن القفزات الطائرة التى يؤديها الراقصون بكثرة مفرطة ، تنتمى منطقيا الى حركات العرائس المعلقة بخيوط ، والتى يمكن بهذه الوسيلة ابقاؤها فى الهواء أبد الآبدين ، أكثر مما تنتمى الى طبيعة جسم الانسان.

ومجمل القول ان الرقص فى بورما يتشكل من « ديناميات » الاوضاع أما رقصنا الغربى فانه فى الغالب حركة محملة بالمعانى ، أو ترجمة تعبيرية للأصوات الموسيقية . والرقص البورمى الى ذلك مجموعة من الايماءات، تتحدد بالمتعة الجمالية التى تتولد منها . وتنحصر صفتها العاطفية فى اثارة حالة التمجيد وحدها . أما العناصر التخطيطية والتصويرية الخاصة بالرقص الوصفى فلا وجود لها فى الرقص البورمى . وهذا الرقص لا يلقى أى عبء على ذهن المتفرج ، لحسن الحظ ، فليس على المتفرج الا أن يقدر مايشهده من براعة فى الأداء ، وتألق فنى حرفى .

و « آنيين بووى Anyein Pwé صــــورة مختصـــرة من « زات بووى » . وتتكون الفرقة التى تؤديها من أربعة أشــخاص : راقصين ومهرجين . وللعنصر الهزلى مجال فسيح فى جميع مسرحيات بورما ، مسايرا فى ذلك ولا ريب طبيعة الشعب البورمى . ففى ثنايا عــرض « زات بووى » تظهر مجموعة الممثلين الهزليين ، دون اعتبار القصـة ، مرتدين أزياءهم الشعبية ، ومتنكرين فى أشكال مضحكة ، بحــواجب وخدود بيضاء ، وبقع حمراء وخطوط سوداء حول العينين ، فيطلقــون الدعابات التى لاهدف لها ، ولا صلة لها غالبا بالعقدة الروائية ، ويسلون المتفرجين بحركات تهريجية يستخدمون فيها عصيا مشقوقة. ويستخلص «آنيين بووى» هذا العصر المحبب الى الناس ، ويقرنه بفواصل الرقص ويبلور المزيج فى عرض مسائى قصير .

أما عرض « يين بووى » Yein Pwé فانه صورة مركبة من عنصرى الرقص والدراما ، تقوم على أساس الموضوعات الدينية ذات المعانى المجازية عادة . والعرض مسهب ومعقد ، ويتطلب فرقة كبيرة تضم ممثلين اغلبهم من الهواة . ويستلزم تقديم هذا العرض استعدادات كبيرة محكمة ، ولذلك فانه لايجرى الا فى الأعياد الدينية المقدسة الهامة وأمام كبــار الموظفين والأعيان . والعرض فى الواقع يشبه المهرجان .

و « يوشيم بووى » Yousshim Uwé ، أو يوكثى بووى Yokthe Pwé تعبيران شائعان ينصرفان الى عرض العرائس التى تشتهر بها بورما . ومن المسلم به أن «زات بووى» ومشتقاته الحالية تدين بالشىء الكثير لمسرحيات العرائس ، من حيث حركاتها النوعية ، وموضوعاتها ، وأساليبها . وفى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، كانت مسرحيــات

العرائس شائعة بدرجة كبيرة ، ومن أجل هذا حظيت باهتمام خاص من جانب وزارة المسرح . على أنه قد اتضح أن العرائس لم تكن أكثر استجابة واذعانا لتدخل الدولة وسلطانها من الممثلين الأحياء ، ومن ثم أفل نجمها، واحتل مكانها بالضرورة الممثلون الآدميون . ولا يوجد فى الوقت الحاضر الا شخص واحد من سلالات لاعبى مسرح العرائس ، التى كانت فى الماضى كثيرة الفروع ، ويعيش هذا اللاعب القديم فى هدوء وسكينة فى مدينة مندلاى ، ويقدم عروضا فى المناسبات ، ويأتى قليلا الى رانجون، العاصمة حيث تستأجر خدماته فى عروض مسائية . وانه ليشيع سحرا عجيبا فى عرائسه التى يبلغ طول كل منها من قدمين الى ثلاثة ، وكأنه ينفخ الحياة فى صورتها . ويضفى المغنى الوحيد والأوركسترا الصغيرة التى تصحب عرائسه ، على العرض الذى يقدمه جوا من الألفة شبيها بجو « الصالون » ، يجعله مثيلا لحفلات موسيقى الحجرة . ولما كانت العرائس قد حرمت من تشجيع الشعب منذ سنين طويلة ، فانها احتفظت بمزية واحدة ،ذلك أن الفنان المسن قد استطاع أن يركز جهده فى تطوير وتهذيب فكرته الخاصة عن الفن دون التقيد بمراضاة الجمهور الذى لا يتمتع دائما بذوق فنى رفيع المستوى .

وثمة نمط آخر من أنماط « بووى » البورمية يسمى « نات بووى » Nat Pwé أى « رقصة الأرواح » . ويمكن تنظيم عروض هذه الرقصة نظير أجر يناهز ثلاثين دولار ، ويستغرق العرض ساعات قليلة تبدأ من أخريات المساء ويمتد الى مابعد منتصف الليل . ولا تقدم هذه العروض الا فى الأيام السعيدة الطالع حسب التقديرات الفلكية (ويشتمل كل شهر على عدد من هذه الأيام) . على أن رقصات الأرواح تقام بكثرة خلال احتفالات العام البورمى الجديد فى ليلة البدر فى شهر ابريل ، « وتقابل عيد الفصح عندنا » . ولم تزل هذه الرقصات تحمل الكثير من أوجه الشبه البارزة بينها وبين رقص الشيطان فى سيلان ، على الرغم من اختلاف النوعين فى الأسلوب . وتقترن هذه الرقصات بالأرواح التى كان معظمها معروفا عند سكان بورما الأوائل قبل مجىء البوذية ، وهى فى جوهرها شعائر لطرد الأرواح ، وقد تنقلب رقصات تلبس فيها الأرواح الراقصين ، حسب الظروف وهوية الوسيط . وتستخدم رقصة الأرواح فى بورما ، على خلاف رقص سيلان ، كطريقة للحدس والتخمين، فى لحظة من لحظات العرض، فتوقد شمعة، ويعضها الوسيط ،وللحاضر عند هذا أن يلقى أى سؤال يعن له ، والمفروض أن الجواب الذى يكشف عنه الشمع صحيح . وتدور أغلب الأسئلة التى يلقيها البورميون حول موضوع الحب : (« أى فتاة أتزوج ؟ » وتأتى الاجابة فى الكثير من الأحايين

مبهمة : « الفتاة التى سوف تكتب لك خطابا فى ظرف أسبوع ») . على أن المقامرة ، وهى عادة متفشية فى بورما ، تكاد تكون عادة قومية ، تشغل هى الأخرى اهتمام جمهور النظارة الذى يشهد رقصة الأرواح . ومن الأسئلة فى هذا المجال : « أى حصان أراهن عليه غدا ؟ وقد سمعت مرة الاجابة التالية : « ليس الحصان الذى تفكر فيه ، وانما الحصان الآخر »

وتحتاج رقصة الأرواح ، مثل نظيرتها فى سيلان ، الى عدد من الملحقات ، ومجموعة من المؤدين ، فيقام هيكل كبير من الغاب وأوراق النخيل عند أطراف الساحة التى يقام عليها العرض ، وتكدس عليه الى ارتفاع كبير الكثير من القلانس « وثمة قلنسوة لكل روح من السبعة والثلاثين روحا التى تغشى بورما » ، وثمار جوز الهند الصغيرة ، والموز ، وعطايا من الأزهار ، وجوز التانبول (١) ، وقطع من القماش ، وبيض ، وتفاح ، وزجاجات خمر (رغم تحريم الديانة البوذية تعاطى المشروبات الروحية) . وتجتمع الفرقة الموسيقية عند الطرف المقابل من الساحة ، فى حين يتولى الوسطاء ، وهم عادة بضع نساء عجائز وزوج من الشيوخ اعداد وتنظيم الهيكل ، ويتجولون فى الساحة أو يجلسون ويدخنون أو يتجاذبون الحديث مع المتفرجين الذين يبدأون فى التجمع حول الساحة حالما يسمعون قرع الطبول .

ويبدأ العرض الحقيقى عندما ينادى قائد الأوركسترا ، وهو الذى يدق الطبول الدائرية المتموجة النغم قائلا : « نات بووى ، نات بووى » . ويتبع ذلك مقدمة موسيقية . ويخلع الراقصون ثيابهم البيضاء الناصعة التى تدل على مهنة الوسيط ، ويلبسون ملابس الأرواح ذات الألوان والزخرفة البهيجة . ويجرى خلال العرض عدة تغييرات للملابس تتم فى تتابع سريع ، اذ لابد من تهدئة جميع الأرواح السبعة والثلاثين خلال عرض مسائى ، عن طريق تقمص الوسطاء لتلك الأرواح . ولا تزيد بعض هذه التغييرات عن مجرد ارتداء قلنسوة أخرى ، أو لصق أعواد من أعشاب عطرية خلف الآذان ، أو احاطة الخصر بقطعة من قماش مخطط ، فى حين تستلزم بعض التغييرات الأخرى أن تستبدل بالثياب الداخلية والخارجية ثياب غيرها . ويجب أن يصحب كل أداء تمهيدى للرقص بعض الشعائر التى يقدم بها آيات الولاء والتبجيل للأرواح التى يفترض أنها تسكن الهيكل . ويضم الوسطاء أيديهم أعلى رؤوسهم ويبتهلون وسط البخور المشتعل ، ويلقى عليهم تابعوهم ماء مقدسا .

---

(١) نبات من الفصيلة الفلفلية يمضغون ورقه ــ وهو اليقطين الهندى .

وعندما يبدأ الرقص ، يشرع المؤدون فى الوثب والهرولة فى أرجاء الساحة والتاويح بأيديهم فى الهواء . وعندما تمسكهم الأرواح ، يقفون فى موضع واحد وهم يرتعدون . ويتمثل كل روح فى هيئة معينة ، فيتخذ أحد الأرواح هيئة طفل ، وتبدأ الوسيطة التى تقوم بهذا الدور فى الجرى حول الساحة ، وتقف أمام أحد المتفرجين وتسأله صائحة : « اليس وشاحى جميلا ؟ ألا يعجبك ؟ » أو تقول : « أنا بنت ملك ، أرقص برقة » ، وتأخذ بعض البيض من الهيكل وتحملها متزنة حتى تقف على راحة يدها . فاذا بدأ البيض يميـل حتى يكاد يسقط ، نفخت فيه ، فيستقيم فى مكانه . ثم توزع البيض على بعض المتفرجين هـدية لهم من الروح . ثم تغنى الوسيطة لنفسها أغنية تقول فيها : « هذه الطفلة تحب البيض المسلوق ، وتحب أيضا الموز ، والأرز النقى المسلوق ، فالأرواح كلها نباتية » . ويتمثل روح آخر فى الكرم مجسدا ، فيخطف من الهيكل قطعا من القماش ويمزقها أنصافا ، ويقذفها الى بعض المتفرجين ،وأحيانا الى أعضاء الفرقة الموسيقية (وفى ختام العرض تقسم هذه الهدايا التى تلقى على أعضاء الفرقة الموسيقية بين جميع المشتركين فى الرقصة) .

وأحيانا يتسربل أحد الوسطاء الذكور بثوب امرأة كوسيلة لاغراء احدى الأرواح من الاناث . ويحدث من وقت لآخر ، حين يدور الراقصـون ويدومون ،واحدى أيديهم ممتدة أماما ، واليد الأخرى خلفا ، أن يندمجوا ويروحوا فى شبه غيبوبة . فاذا بدأت حالة التقمص تتجاوز حد الاعتدال، أو بدأ الراقصون يترنحون ويتعثرون ، أسرع أحد الأتباع برشهم بالماء المقدس ، وجعلهم يستنشقون البخور حتى يرجعهم الى حالتهم الطبيعية

وكانت رقصات الأرواح هذه ، على حد قول البـورميين ، عنصرا ديموقراطيا فى الأيام الخالية التى حكم فيها ملوك طغاة ، ذلك أنه اذا وقع وسيط فى حالة انجذاب روحى ، ووقع على أحد الحاضرين ثم نسب اليه بعض الصفات الالهية ، كان على الجميع ومنهم الملك نفسه أن يحترم هذا الشخص ، ويستمع الى نصائحه .

وثمـة قسم من أقسام رقصـة الأرواح ، يسمى « تون بيون » Ton Byon ، مثير للمشاعر بصفة خاصة ، ويحتوى على عناصر درامية تتابعية الى جانب الرقص ، ويمثل استشهاد صبيين ، تتلخص قصتهما فى أن أحد ملوك بورما منذ حوالى ألف سنة ، كان يستعد للاغارة على الصين . ولكى يؤكد نجاح مغامرته ، أصدر أمره بتشييد «باجودا» (١)

---

(١) معبد هندى أو صينى .

ضخمة ، والزام كل الأهالى الذكور أن يسهموا فى هذا البناء الجبار فيقدم كل منهم طوبة واحدة . وكان فى هذا العهد أسرة معروفة تضم أما بورمية وأبا هنديا وولدين جميلين . وتنفيذا لأمر الملك بعث الوالدان ومعهما الطوب الذى يمثل مساهمتهما فى البناء . وفى الطريق انشغل الصبيان باللعب فنسيا الرسالة التى كلفا بانجازها ، ومن ثم استحقا القصاص وأعدما صلبا . وتأثر البورميون كثيرا من أجل هذا الحادث حتى انهم رفعوا الصبيين الى مصاف الآلهة ، واعتبروهما من « النات» أى الأرواح .

وتعرض هذه الرقصة أول ماتعرض مايتصل بين الأم وولديها من محبة واخلاص ، ثم لعب الولدين ، وأخيرا وداعهما عند اقتيادهما الى الصلب، فتظهر الأم وقد شدت على رأسها قطعة قماش ماونة ومزركشة بزخارف ذهبية ، وهى تبارك ولديها وتعطى كل منهما ريشة طاووس ، ثم تطعمهما الوجبة الأخيرة . ويتناول الصبيان أخيرا بعض أغصان السرخس ، ويحييان والدتهما ، ويمضيان فى سبيلهما الى المصير المحتوم .. أما القسم الخاص برقصة الأرواح فانه مؤثر للغاية فى نفوس البورميين الذين يعتبرونه من الحرمات المقدسة . وقد أخرجت حديثا شركة سينمائية رواية تدور حول هذه القصة . وفى حين كانت أجهزة التصوير السينمائى تسجل الفيلم داخل الأستوديو ، عرضت رقصة الأرواح بكامل أجزائها فى الهواء الطلق ، للتأكد من عدم المساس بالمشاعر نتيجة اخراج القصة فى أسلوب دنيوى .

وبعد أن يتم ظهور الأرواح السبعة والثلاثين ، وينتهى تمثيلها كلها بالرقص والايماء ، تقوم الخاتمة الكبيرة فى صورة عرض طقسى لجمع المزيد من النقود ، فيحضر الوسطاء قدرا خزفية على شكل ديك مغطى بورقة ذهبية ، ويطوفون بها حول الساحة ، فيضع بعض المتفرجين عملات وأوراقا نقدية فى القدر ، ثم يلوح الوسيط بالقدر فى الهواء وتعزف الفرقة الموسيقية عزفا نشيطا ، ويتظاهر الوسيط برمى القدر ، ولكنه يعرض القدر (فى صورة الديك) ثانية على النظارة ، فاذا النقود التى كانت بها قد اختفت (وأعتقد أن بداخل القدر قاعا كاذبا) . وتتكرر هذه العملية حتى يجتمع قدر كاف من المال لارضاء الأرواح . وينتهى رقص الأرواح، فلا يعرض بعد ذلك الا فى عيد أول السنة التالية ، أو اذا دعت الحاجة الى سؤال القوى الدينية الشديدة القدم ، العظيمة النفوذ ، أو استرضائها .

وأحدث أشكال « پووى » المطورة فى بورما هو « بيا زات » Pya Zat أى المسرحية الحديثة ، ويشتمل عادة على مسرحيات فكاهية (وليس ثمة

مسرحيات تراجيدية حقيقية ، حتى فى المسرح الكلاسى) . واذا ذهبت يوما الى مسرح « وين وين » Win Win فى رانجون ، وهو دار التمثيل الحقيقية المنتظمة الوحيدة فى بورما التى تعمل كل ليلة طول السنة ، فانك سوف تشهد فى الغالب عرضا لمسرحية من مسرحيات « بيا زات » وقد تلقى المسرح الحديث فى بورما ، فى غضون الاحتلال اليابانى ، حافزا خارجيا خاصا . ففى هذا العهد ، امتنع عرض الأفلام السينمائية فيما خلا اليابانية منها ، ولم تستورد مسرحيات من أوروبا أو أمريكا . وشرع البورميون الذين لايغلبون أبدا على أمرهم فى كتابة مسرحياتهم البديلة من المسرحيات الأجنبية ، واخراجها وعرضها فى أسلوب عصرى وواقعى بقدر ماتسمح لهم به طبائعهم . ولم تضعف بعد شعبية هذه المسرحيات الحديثة منذ الحرب الماضية ، ولو أنه يتضح من عدد جمهور النظارة الذين يشهدون هذه المسرحيات انها لا يمكن أن تنتزع المحبة والدفء اللذين تتمتع بهما المسرحيات التاريخية والكلاسية من قلوب الناس . ولعل اهم وأمتع مظاهر المسرحيات الحديثة فى نظر الأجنبى هو الموهبة والكفاءة التمثيلية اللتان تتجليان فى هذه المسرحيات . وعلى الرغم من التقاليد القديمة ، والمزيج من الغناء والرقص والدراما والعرائس ، الذى يتضمنه المسرح البورمى ، فثمة استعداد فطرى للفنون المسرحية يبـــرز جليا فى أهل بورما ، فى صورة ادراك شعبى لفن التمثيل بأسلوبه الغربى ، ويزداد جلاء فى البورميين ، ـ على ما أرى ـ ، عنه فى الغربيين . وهذا الأمر يبدو عجيبا فى نظرنا ، نحن الغربيين ، الذين نعتبر المسرح الحديث تراثا حقيقيا يلائم طبيعتنا . وتفسير هذه الظاهرة أنه ليس ثمة بورمى يمكن أن يفلت من تأثير مسرحه ، وأن مجرد تعرض الممثل فى بورما لمسرحيات پووى منذ نعومة أظفاره ، بكل ما فى نصوص هذه المسرحيات الكلاسية من تعقيد شديد صارم ، يؤهل الممثل لفنة ويرسخ أقدامه فى تكنيك الحركة بصورة تنقص الممثل فى الغرب .

***

وتنقسم بورما من الوجهتين الجغرافية والسلالية الى بورما «العليا» و « السفلى » . وتنتمى عروض ـ پووى ـ الى بورما « السفلى » ، وهى سهولة الجنوب الخصبة . أما بورما ـ العليا ـ فانها تتكون من اقليم كثير التلال والجبال ، يسكنه أقوام من أجناس متفرقة ، تعرف بالشان والشين والكاشين والناجا . ولعل أهم هذه الأجناس هم الشان الذين يعيشـــون فى ولايات «شان» التى تتمتع بمناظر طبيعية تعد من أروع المناظر فى العالم ، ويعد أهلها من أحسن الشعوب لطفا ودماثة .

والشانيون يشبهون الصينيين أو المغول فى مظهرهم أكثر من البورميين الأصليين سكان السهول ، ويختلفون بالتالى فى رقصاتهم وأزيائهم عن مواطنيهم الجنوبيين الأقرب شبها بالهنود . ولا يوجد فى الاقليم الشمالى أية دراما ، والرقص به ليس متطورا بدرجة الرقص فى مندلاى أو رانجون ، والآلات الموسيقية بسيطة للغاية ، لاتتعدى الطبول ، والدفوف النحاسية (الجونج) ، والصنوج ـ ومع ذلك فهناك لون خاص من الاثارة فى عروض الرقص بهذه المنطقة .

ويجرى أحسن عرض لرقص «شان» فى مناسبة اقامة مهرجان أو فى زمن الحصاد حين تشترك قرى برمتها فى اقامة حفل واحد كبير . على أنه من الممكن أن يشهد الانسان فى « تونجيى » عاصمة ولايات شان مشهدا استعراضيا ممتازا يمثل مختلف رقصات الاقليم . ويؤدى هذه العروض بعض الطلبة أو المدرسين أو السكان الذين يتخذون الرقص هواية لهم . وتهتم جمعية « شان » الأدبية ، وعلى رأسها مديرها الكفء الدكتور « بانيان » برعاية وتشجيع جميع الفنون الشعبية الخاصة بأهل «شان» ، ويمكن التعويل على هذه الجمعية فى تنظيم عرض خاص للزائر . ومن بين المولعين بالرقص ، المتحمسين له ، من سكان « تونجيى » ، يبرز « ثين مونج » Thein Maung ، وهو شاب وسيم فى مستهل الثلاثينات من عمره ، ويعتبر أبرعهم وأقدرهم فى الرقص . وكل الراقصين فى بورما العليا هواة ، فليس فيها فنون حرفية بالوصف الذى نعرفه . بيد أن مواهب « ثين مونج» تجعله مميزا عن سواه . وتبرز الامكانيات التى للرقص فى هذه المنطقة ، اذا ما انتزع من بيئته الطبيعية ، وطور فى خطوط حرفية خلاقة .

وتنقسم رقصات بورما العليا على وجه العموم ، الى ثلاث مجموعات: رقصات « احتفالية » ، ورقصات تحاكى الحيوانات ، وأخرى تصور القتال . أما الرقصات الاحتفالية فانها بسيطة ، تتلخص فى تجمع ومسير صبيان وفتيات القرى الذين يمشون فى صف واحد ، ويشكلون دوائر وأقواسا ، ويغنون وهم يحركون أيديهم وأذرعهم ببعض الايماءات ، ويثنون كلا من اصبعى الابهام والسبابة عادة ، فتتشكل منهما دائرة . وعلى أصوات الطبول والدفوف الشجية التى ترتفع فى هواء الليل البارد ، يمضى الراقصون طويلا فى أداء رقصاتهم الرشيقة اللينة .

أما رقصات « الحيوان » فانها أشد من الأخرى تعقيدا ، وتؤدى عادة بملابس كاملة على شكل الحيوان الذى تصوره الرقصة ـ سواء كان حصانا طائرا ، أو عصفورا ، أو « ياك » (بقر طويل الشعر يعيش فى أواسط

آسيا) أو الكينارا (وهو مخلوق نصف آدمي ونصف طائر) • ويقلد الراقص حركات الحيوان بدقة وبصورة أقرب ماتكون الى الطبيعة . فاذا كان يمثل طائرا فانه يحجل على قدم واحدة ، وينقر بحنكه فى طعــام وهمى ، ويرفع رأسه ، ويبرز رقبته ، ويصلح ريشه بمنقاره ، ويدور حول نفسه فى دلال ، ويرفع صوته يحاكى به صراخ الطير . وتغدو هذه الرقصة حين يؤديها « ثين مونج » مثلا ، أكثر من مجرد تصوير آدمى ممتع لظواهر حيوانية ، وتكتسب تآلفا منتظما وتدفقا عاطفيا منطقيا . ويربط « ثين » حركات الرقص فى تتابع متصل رشـــيق ، بل ويتيح للمشاهد أن يتابع قصته البسيطة البدائية . فالحيوان جوعان ، يبحث عن غذاء حتى يجده ، ثم ينشد رفيقا ، فهو يتدلل ويتغزل ويظهر مفاتنه. على أن موسم الحب والغزل لم يحن بعد ، ومن تم يخرج وهو يرتجف غيظا وكمدا لفشله وخيبة أمله . وتراه يدور ويملأ الساحة بحــركاته وايماءاته التى تحاكى الحيوان ، ويمثل القصة ، اذا اختار لعرضه قصة .. والرقص عرض تمثيلى ، بيد أن «ثين» يستطيع بقدرته وبراعتهالفنية أن يجعله تصويرا متقنا وحساسا . ويتيح العرض مجالا للتفكه بلوللتبذل ففى مقدور الراقص أن يسخر من الحيوان ، ويستغل غباوته ، ويجعل مظاهره الغريبة تبدو مضحكة أو سمجة أو خرقاء • ويرى البورمى سمة من سمات الفكاهة فى كل شخص يتخذ شكل الحيوان ويقلد حــركات وايماءات مخلوق أقل منه شأنا . ويستطيع الراقص أيضا أن يعرض عليك رصانة الحيوان ويملأ نفســك غيرة من هدوئه السلمى وهيبته .

ولرقصاتالحيوان أهمية خاصة عند الدارسين . ويجدر بنا أن نتريث قليلا ونستطرد عند هذه النقطة . فهذه الرقصات نجدها فى المنــاطق الجبلية بعيدا عن المدن ، وعلى الأخص بين السكان الأصليين المنعــزلين عن غيرهم ، والذين يوجد جيوب من أمثالهم فى جميع بقاع آسيا . ويؤكد العلماء النظرية التى تقول ان الحيوان هو مصدر كل الرقصات ، وان الانسان البدائى كان يرقب الحيوانات المحيطة به ، فجعل يرقص مقــلدا حركاتها الشبيهة بالرقص . وهناك بالطبع علاقة وثيقة بين حياة الحيوان والانسان فى مناطق الغابات . وثمة خطوة اجتماعية صغيرة جلية تفصل بين حالة مراقبة الحيوان وبين حالة اتخاذه معبودا . وجاء الدين ،واتصل بالفنون ، فأمد هذه الرقصات الحيوانية بدفعة وحافز جديد . وتتخــذ رقصة الحيوان باعثا أكبر لكيانها ، فى المناطق التى يزداد فيها اهتمــام الناس بنوع معين من الحيوان ، اما لأنه يشكل تهديدا لحياتهم «كالنمر» أو لأنه مصدر نفع لهم (كالنسر الذى يخلصهم من النفاية والفضلات) أو لأن حياة الانسان تعتمد عليه بصورة ما • من ذلك أننا نجد رقصـــات

الأسد فى أفريقيا ، ورقصات الدب بين عشائر الايناس Ainus فى شمال اليابان (وهم يشربون الدم ويتركون اللحم) ، وكذا رقصات « المهر » فى سومبا باندونيسيا (وهى جزيرة صادراتها الوحيدة سلالة خاصة من الخيول الضئيلة الجسم) . وتؤدى مثل هذه الرقصات غرضين متباينين : اما تهدئة الروح الشريرة التى تسكن جسم الحيوان وتدفعه الى ازعاج الناس ، واما شكر الآلهة من أجل الخير الذى يسديه الحيوان لجماعة البشر . ولم يزل الحيوان ممثلا حتى فى أرقى الأنماط الراقصة فى آسيا وأكثرها تطورا ، وفى أكثر دور التمثيل سفسطة .

ومهما عمق ودق تفسير العلة فى وجود هذه الرقصات ، فانها مع ذلك تظهر فى بعض الأحايين لأن العقدة الدرامية أو القصة تشير الى بعض الحيوان وتتطلب خصائصه المميزة ، كالقردة فى الرامايانا . وقد تضيف رقصات الحيوان الى المسرح مجرد متعة جمالية خاصة ، وهذا فى اعتقادى هو أصدق مظهر لرقصات الحيوان . فالمسرح لا يستكمل مقوماته بالعناصر الآدمية فحسب . وقد يبدو تمثيل الحيوان فى المسرح فى نظر الكثيرمن الغربيين فكرة صبيانية ، الا أنه يحرك فينا بالفعل لونا من الاستجابة العاطفية ، وهى استجابة ممتعة . ومهما كانت فكرة تمثيل الحيوان فكرة توارثناها عن اسلافنا ، أو فكرة بدائية ، أو مقترنة بطبائعنا ، فان كل ذلك يبدو خارج الموضوع الأصلى . فاذا كان دور البجعة مثلا ، فى بالية بحيرة البجع ، ساذجا ، أو الدب فى باليه بتروشكا مضحكا ، الا أننا ، نحن المتفرجين ، نتمتع بقدر جزيل من العاطفة الفياضة ، ومن ثم تتحرك فى نفوسنا ، عند مشاهدة أداء هذه الحيوانات ، استجابة صادقة تختلف عن البواعث الأصيلة . ويبدو المذهب الواقعى والطبيعى أو مذهب الأمر الواقع فى نظر الأسيوى متحيزا اذا تغاضى عن الجوهر الجمالى الذى ينبثق من تمثيل الحيوان .

ورقصة « لى كا » Lai Ka (ومعناها الحرفى رقصة القتال ، ولكنها تترجم أحيانا بعبارة : الهجوم والدفاع) التى تنتمى الى ولايات « شان » ، وهى أكثر رقصات هذه الولايات تنظيما وتنسيقا ، وهى فى أساسها لون من التدريب أو الاستعداد للمعركة الحقيقية ، ومبدؤها « الجناس المنطقى » : « اذا كنت ترقص فأنت أهل لأن تقاتل ، واذا كان فى مقدورك أن تقاتل ، فانك تستطيع بالتالى أن ترقص » . وينفرد الرجال برقصات « لى كا » القتالية ، ويؤدونها وهم عراة الأبدان الا من زوج من السراويل القصيرة . وليس القصد من هذا التجرد من الثياب اتاحة الحرية لحركة الجسم ، أو استعراض قوة عضلات الراقص ، وانما عرض ما قد نقش على جسمه من وشوم ذات أشكال نباتية تنبسط

فتحيط بالجسم فى ثبات وجلاء من منطقة الخصر حتى فوق الركبتين تماما . وقد حدث ذات مرة ، خلال أحد عروض رقص « شان » فى «تونجيى» ، أن دنا أحد الراقصين الشبان من جمهور النظارة واعتذر لهم من عدم وجود وشم على جسمه ، قائلا انه لم يجمع مايكفى من المال لوشم جسمه وشما لائقا . ومع أن هذه العادة تتلاشى بالتدريج ، الا أن الأغلبية العظمى من رجال « شان » ما فتئوا يتباهون بوشومهم ويعتبرونها رمزا للرجولة وقوة البأس . ولا ريب أن عملية تغطية القسم الحوضى لجسم الانسان بالوشم مؤلمة للغاية ، لايخفف منها استخدام الأفيون الذى يبيحه المجتمع فى هذا الصعيد من العالم ، فانه ليس الا مخدرا جزئيا .

وتسمى أولى رقصات القتال الاستهلالية رقصة « اليد الطليقة » . وتبدأ الرقصة بقبضتى اليدين مرفوعتين أمام الصدر ، والابهامان متجهان الى أعلى . ثم يشرع المؤدى فى ضرب الهواء بيديه الفارغتين ، فيقدم رجلا ويؤخر الأخرى ، وهو لايستقر على حال ، ويدور حول نفسه .. وينكص فجأة على عقبيه ، ويسدد لكمات فى الهواء الى أعداء خياليين. ويلتوى الراقص حول نفسه ، ثم يقع على الأرض ، ويقعد القرفصاء . واذا به يثب الى أعلى ، وكأنه قد فك رجليه ودفع بهما جسمه . ثم يعاود حركاته النشيطة اليقظة التى يجس بها الهواء . ويتمشى الرقص دواما مع سرعة وايقاع الموسيقى التى تتغير من وقت لآخر تبعا للاشارات التى يصدرها الطبال أو الراقص .

وثانى رقصات القتال هى « رقصة السيف » . وفى هذه الرقصة يدير الراقص سيفين لامعين حادى النصل حول جسمه بسرعة خاطفة فوق رأسه ، وبالقرب من عنقه وحول ركبته . وثمة خطورة حقيقية يتعرض لها الراقص اذا أخطأ فى تقديره لحركة أو اضطرب فى حسابه للزمن ، فانه قد يصطلم أذنه أو يجرح ركبته . أما الراقص المبتدىء القليل الثقة فى نفسه ، فانه يتدرب وسيفاه بعيدان عن جسمه . وكلما ازداد خبرة وحنكة ، قرب السيفين أكثر فأكثر من جسمه . وأما الراقص القدير ، فانه حين ترتفع حرارة الرقص ، يكاد سيفاه أن يكشطا جلده، ويبدوان وكأنهما ينزلقان على سطح جسمه .

وأما رقصة القتال الثالثة فهى « رقصة النار » ، وفيها يربط طرفا قضيب بلفائف سميكة من القطن ، وتغمسان فى الكيروسين ، ثم تشعلان ويدير الراقص القضيب بين يديه ، مثلما يفعل لاعب العصا الذى يتقدم الفرقة الموسيقية السائرة ، ويمرر القضيب بين رجليه ، وفوق رأسه،

ويدنيه بالتدريج من جسمه ، الى أن يتناثر فوقه شرار النار . ويرمى أخيرا القضيب فى الهواء ثم يلقفه ، والقضيب لم يزل يدور كالصواريخ فى يده . وتتعقد الرقصة أكثر من هذا حين يقوم اثنان من الراقصين، وفى يدى كل منهما قضيبان مشتعلان ، فيمثلان قتالا وهميا ، فينحنيان ويروغان من الخدع والهجمات ، ويقفزان جانبا للافلات من الطعنات النارية التى يوجهها كل منهما الى خصمه .

***

وان استجابة بورما التى لاحد لها لفنون الرقص فى الشمال ، وتمتعها الحر الطليق بعروض « بووى » المسرحية فى الجنوب ، أمريخلب لب كل غربى اعتاد الجلوس فى الجو الهادىء فى قاعات المسارح الغربية، وقليل من بلاد العالم ما يمتلك مسرحا فيه بهجة مثل مافى مسرح بورما، وقليل منها مايقدم مثل هذا العدد من المتع الدرامية والراقصة الأصيلة التى تقدمها بورما ، على صغر مساحتها الجغرافية . ولقد مر بمسرح بورما دائماوبطبيعة الحال فترات من العلو وفترات من الانهيار . ولكننا سعداء اليوم اذ نجد بورما تمر باحدى فتراتها السامقة ، وعندهاالعشرات من الممثلين والراقصين والموسيقيين الأكفاء ، والحكومة الجديدة ، شأنها شأن غيرها من حكومات الدول الآسيوية ، قد اعتلت هذه الموجة من الحماسة التى تتأجج فى نفوس الشعب ، وراحت تشجع نمو وتطوير فنون البلد . ففى عام ١٩٥٣ ، أنشأ اتحاد بورما الثقافى (ويتمتع بسلطة تكاد تضارع سلطة الوزارة) ادارة «للفنون الجميلة والموسيقى» فى مندلاى العاصمة الثقافية القديمة لبورما ، ومقر بعض من أشهر الحكومات الملكية التى حكمت البلد . وتتولى هذه الادارة اختيار طلبة من جميع أنحاء بورما يدرسون الرقص والموسيقى فقط ، وتدفع لكل منهم فى الشهر حوالى عشرة دولارات . ويلتحق الطلبة بمعهد ليلى حر لمباشرة دراساتهم المنتظمة . ويضم هؤلاء الطلبة مبنى واحد يتكون من طابقين ، يدرسون به كل شىء ، من العزف على الأوتار الرقيقة رقة الخيوط الحريرية ، والمشدودة على «هارب» بورمى فى شكل البجعة ، ويصدر منها صوت خافت لاتكاد تسمعه الأذن ، الى التدريب على أكثر حركات الرقص التى ابتدعتها بورما تعقيدا وصعوبة . وتضم هذه الادارة اليوم حوالى مائة طالب ، يزداد عددهم باطراد . ومن العسير تقدير النتيجة التى سوف ينتهى اليها مثل هذا الجمع الكبير من المؤدين المتخصصين المؤهلين . وهناك أمر أكيد : ذلك أن فنون بورما الشعبية المسرحية سوف تمضى قدما فى طريقها وتنمو وتنتشر ، ولن يتأتى لقوة فى الوجود أن تسحق الفنون البديعة التى يمتلكها هذا القطر السعيد ، اللهم الا اذا نزلت بها ويلات تفوق ويلات الحروب ومحن القنابل أو حل بها مستقبل مضطرب مجهول .



٤ تايلاند

مهما قيل عن تايلاند ، أو « سيام » كما كانت تسمى قبلا ، فلابد من التسليم فى نهاية المقال بأنها بلد ناضج من الوجهة الجمالية . ففضلا عن الرقص الفاخر ، والمقدرة التمثيلية التى يتمتع بها شعب تايلاند ،ومستوى البلد فى الانتاج الفنى الذى يتميز بأنه حرفى أكثر منه شعبى أو مجرد هواية ، فان طلاوة الرقص والدراما ، وسهولة الحصول عليهما ، والشعور القوى بالحماية التى تحيط بكل منهما ، كل ذلك يجعل هذا البلد من اكثر أقطار آسيا اشباعا للنفوس المتعطشة الى الفنون المسرحية . ولايعنى هذا أننا لانجد فيه موضعا للطعن أو النقد اذا ما أمعنا النظر ودققناالملاحظة .. وتايلاند ليس فيها ماهو قديم موغل فى القدم ، ولا ماهو عظيم كل العظمة ــ ففى اليابان مسرح أفضل من مسرحها ، وفى اندونيسيا رقص أبدع من رقصها ، والهند أكثر أصالة فى فنونها ــ ومع ذلك فان تايلاند تعرض أمام الزائر وطالب العلم والمعرفة ثوبا قشيبا فاتنا من النتاج المسرحى ، وعلى الأخص فى بانجوك العاصمة . ويضاف الى ذلك لون من الجاذبية السيامية الخاصة يشيع فى كل أنحاء البلد ، يؤثر فى كل السياح الذين يفدون اليه ، حتى من كان منهم قليل الاحتفاء والمبالاة بما يصادف ، ويحمل المقيمين من الأجانب ، فى لين ورفق ، على حب البلد .

وأول حديث تسمعه عن تايلاند ، وينطبع فى نفسك بمجرد وصولك اليها، هو أن البلد صغير، وغنى ، وانه لم يحكمه أبدا أى مستعمر أجنبى. وهذه الظروف التى ترتبط بعضها ببعض ، ارتباطا عرضيا ، بعامل الصداقة والواقع ، قد أنجبت شعبا سليم الطوية ، هانىء العيش ، وغير معقد الطبيعة . ومهما وقع الانسان على عيوب فى طبيعة هذا الشعب،

أو ظن أنه قد اكتشف فيهم بعض النقائص ، مثل كونهم سطحيين ، أو أنهم يقتبسون أعمال غيرهم من الشعوب ، أو أنهم انتهازيون ، فلم يزل هناك مع ذلك سناء يضيء كل ما يتصل بهم ، وكل مظهر يبدونه بمشيئتهم ..

ومن ابدع مظاهر المسرح في تايلاند ، مظهر ارتياد الناس لدور التمثيل في بانجوك ، وما يتسم به من ملاءمة ومرونة في الأساليب ، ولو أن هذا أمر يتعلق بالعادات الاجتماعية . فالبرامج يعلن عنها في كل مكان ، من الصحف التي تصدر باللغة الانجليزية ، الى ردهات الفنادق . ويمكن شراء التذاكر من أماكن بيعها في المسارح ، أو على نواصي الشوارع ، أو مكاتب الفنادق . وتطبع ملخصات العروض المسرحية باللغة الانجليزية. وقد صدرت أخيرا مجموعة صغيرة من المؤلفات الأدبية التفسيرية النفيسة في الرقص والدراما ، تباع في كل المكاتب . وتخصص معظم الكتب المصنفة لارشاد السياح أكثر من ثلث صفحاتها لموضوع الرقص وحده. ويتباهى أهل تايلاند برقصهم ومسرحهم لدرجة أن أى مقال في الرقص أو الدراما ينشر في الخارج سرعان ما تتخاطفه الأيدى ويطبع في الصحف المحلية كبرهان على عظمة شعب تايلاند . وأهم من كل ذلك أن السيامى الودود يبذل كل مافى طوقه ليرافق الزائر الأجنبى الى المسرح ، ويشرح له كل ما يرى ، ويحمله على الاعتقاد بأن فنون بلده رائعة . وتلك ظاهرة تفيد الزائر الأجنبى ، وتيسر له أموره ، وتؤثر في آرائه وتقديراته ، الأمر الذى يتيح له مواصلة الجهد في سبيل تفهم قارة آسيا ، التى قد تبدو غامضة عسيرة الفهم .

وبانجوك مدينة رحبة الجناب ، تتشكل من عناصر متعددة . وأفراد الشعب آسيويون دون ريب ، ببشرتهم السمراء ، وقامتهم الربعة ، وسحنتهم المغولية ، ولكنهم ينتمون الى سلالة تمتزج فيها عناصر متعددة ، فهم أضعف شبها بالملاويين من سكان جنوب شرقى آسيا ، كما أنهم يختلفون قليلا عن الصينيين الأصليين . ويفصح مظهر المدينة عن قدر كبير من العناصر المستوردة والمتكيفة والمندمجة. وتزخر بانجوك بالتماثيل الصينية التى تنهض وسط معابدها (الوات) wats الهندية الطراز ، والغنية بالزخارف المفرطة . وتكسو المزارات البوذية في المدينة قطع من الخزف والزجاج المصنوع في الخارج . أما ملابس الرقص الكلاسى فانها مقتبسة من الزى البرتغالى ، من حيث احتوائها على أنواع من القطيفة والأسطوانات المعدنية . ويرتدى كل السائرين في الشوارع ، على وجه التقريب ، ملابس غريبة مختلفة الطرز ، وقد يبدو الأجنبى الذى يرتدى وشاحا أو ربطة عنق (ثايبوك) سيامى المظهر أكثر من السياميين أنفسهم

... وتنطلق فى شارع « راجدامنين » وهو شارع الملاهى ، السيارات الأمريكية الحديثة الفاخرة ، مارة أمام الصفوف المتراصة من العمارات الجديدة العصرية ، وتكاد تصطدم بعربات الركوب الصغيرة البالية التى يعلوها الصدأ ، والتى يجرها آدميون ، ويمتلكها أغلبية سكان بانجوك .

وتايلاند بلد التغيير والتبديل . وقد شق شارع من أهم شوارع بانجوك خصيصا فى مناسبة اقامة معرض دولى بالمدينة . وعندما عقد بالمدينة مؤتمر منظمة جنوب شرق آسيا SEATO أحضرت نافورات من ألمانيا بطريق الجو ، وفى الليل تلألأت المدينة برشاش الماء المضاء بأنوار ملونة . وتتقلب السياسة كذلك بكل سهولة ، من ذلك التحول الكلى من التحالف مع اليابان ، واعلان الحرب على أمريكا ، الى الحكومة الحالية التى تساندها أمريكا . وتتغير تايلاند أيضا فى الحقل الفنى . ففى عام ١٩٤٩ ، وقد زرت بانجوك لأول مرة ، كأن ثمة حركة مسرحية حديثة نشيطة تجرى فى قاعات فاخرة تتألق بألوان ذهبية وقرمزية ، وتزدان بتماثيل آلهة لها رؤوس فيلة تبرز على واجهة منصة المسرح . أما اليوم فان هذه الدور لاتعرض الا الأفلام السينمائية ، وقد توقفت الحركة المسرحيةالحديثة . والأمر العجيبأن كلهذه المرونة فى الشئونالسلالية والثقافية والسياسية والفنية ليست دليلا على ضعف الشعب أوتذبذب طباعه ، وانما هى — على ما يبدو لى — آية للعبقرية السياسية . وانالميل للتغيير ، والرغبة فيه ، المتأصلين فى نفوس الشعب ، يجعلانه شديد العزم ، شجاعا ، فى المضمار الفنى الذى أتحدث عنه فى هذا الباب . ولعل هذه السجية ، وانعدام الصلابة فى خلق الشعب هما الأمراناللذان يجعلان من تايلاند بلدا يفهمه الأمريكى أو الأوروبى كل الفهم ، أكثر من أى بلد آخر فى آسيا .

ولم تتضحالقوة الكامنة فى الأمة خلال فترات السيطرة السياسية والثقافية التى كانت تبسطها فى الماضى الدول المجاورة فحسب ، ولكن تايلاند اليوم، فوق ذلك، بلد من أصح البلاد ثقافيا. فالأساليبالمسرحية تولد فى بانجوك ، وما أن ينقضى عام واحد حتى يشعر الناس بوجودها فى كامبوديا ، ولاوس ، وفيتنام ، وملايو ، واندونيسيا ، بل وفى بورما . وأروع مثل لهذه الظاهرة رقصة «رامبونج» Rambong ، وهى من ابتكارات تايلاند ، وبعض مما أسهمت به فى الرقص الحديث ، شاعت فى البلاد المجاورةبقدر ما شاعت فى تايلاند نفسها ، وتشكل نشاطا لا غنى عنه فىجميع دور الرقص فى جنوب شرق آسيا . ورامبونج ، بايجاز ، رقصة يمارسها الجنسان فى قاعات الرقص ، دون تمييز ، ويؤديها فى اروقة مكشوفة للهواء الطلق، فتيات المراقص ، ومعهن رجال يدفعن رسما

معينا للرقص . ويرقص الرجل والمرأة معا ، ويدوران حول الساحة ، وهما يلوحان بأذرعهما وأيديهما فى أشكال دائرية ، وأقدامهما تتداخل بعضها بين بعض ، ولكن أجسامهما لاتتلامس أبدا ، والمرأة هى التى توجه حركة الرقص ، وتحدد سيرها ونمطها ، ويتبعها الرجل ، ولو أنه هو الذى اختارها شريكة له فى الرقص . وتعزف أوركسترا غريبة الأسلوب ايقاع « الجاز » المنتظم الخطو الخاص برقصة رامبونج ، وهو ايقـــاع لايتنوع اطلاقا مهما اختلف اللحن . وفى معظم قاعات الرقص الموجودة حاليا فى جنوب شرق آسيا ، تزاول رقصة الرامبونج ، فيمتلىءالمضمار بأزواج من الراقصين الذين يتمايلون ، غير متلاصقين ، ويؤدون ايماءات الرقص السيامية . وسوف تصل هذه البدعة قريبا على الأرجح الى الفيليبين . وقد زار فيتنام اخيرا بعض الفيليبيين ، فاستهواهم رقصـة رامبونج ، فنقلوها الى مجتمع « مانيلا » أولا ، حيث يحتمـل كثيرا أن تنتشر هناك .

واذا كانت تايلاند قد استعارت فنونها الراقصة فى الماضى من الهند والبلاد المجاورة لها ، فانها سددت الى حد ما ، فى السنين الأخيرة ، بعض هذا الدين الدولى عن طريق رقصة رامبونج . وهناك أسـباب لما تتمتع به هذه الرقصة من شعبية كبيرة . فرامبونج تشبع حاجة اجتماعية .. فهى رقصة سهلة ، ويستطيع كل انسان أن يزاولها . وقد حلت محل الرقصاتالشعبية العتيقة التى بدأت تفقد رونقها وطلاوتها عند الأسيويين العصريين بسبب سذاجتها . وتتخذ رامبونج ذريعة لاجتمـاع الرجال والنساء معا فى علانية . وقد ملأت الفراغ الذى نشأ فى ضروب اللهـو بسبب أفول الرقص الكلاسى بوجه عام . ولعل أهم أسباب شعبية هذه الرقصة ، هو أنها تستجيب الى مطلب التطبع بالأساليب الغربية الذى ولدته الضغوط والتأثيرات التى تباشرها أمريكا وأوروبا . ومع ذلك فهى لا تمس الشعور الفطرى بالتواضع ، والانفصال بين الجنسين ، الذى يشكل طبيعة بارزة عند الأسيويين الموقرين ، ومبدأ من مبادئهم الاجتماعية الراسخة . وقد تكون أغانى رامبونج حالة شاردة ، ورقصها بدائيا ، ومع ذلكفهى لم تبرح وسيلةمستغرقة لتمضية الأمسيات، أما بالاشتراك فى ادائها أو الفرجة عليها . فاذا شئنا أن نجرى بعض المقارنة ، فاننا قد نقول أن رامبونج ، بالنسبة الى جنوب شرق آسيا ، أشبه شيءبما كانت عليه رقصـــة jitterbug « جيتربج » فى أمريكا ، فكلتا الرقصتين بديعتان وبهيجتان ، ليس لكونهما وسيلة شعبية لتزجية الوقت فحسب، وانما أيضا لقيمتهما فى داخل الاطار الاجمالى الذى يضم تلك المحاولات التى يقوم بها الناس دائما فى جميع أنحاء العالم العثـــور على حركات

وهيئات جديدة لجسم الانسان . ولا ريب أن أهل تايلاند يستحقون كل تقدير وثناء على هذا اللون الجديد من المتعة .

***

المسرحيات الراقصة

عندما تطرق لفظة « رقصة » مسامع أحد « التايين » ينبثق فى ذهنه شيئان فى وقت واحد : « خون » Khon ، و « لاكون » Lakon ، وينتمى كل منهما الى ما يعبر عنه بشىء كثير من الوضوح بعبارة « الرقص والدراما الكلاسية » .

ويوصف الخون أحيانا بأنه « مسرحية مقنعة » أو « ايمائية مقنعة » ويعطى هذا الوصف فكرة عامة عنه ، اذا اضفنا الى المضمون الغربى لهذه العبارات فقرات جزيلة من الرقص والموسيقى والغناء . والخون أقدم نمط مسرحى لم يزل يشاهد فى تايلاند ، وهو غنى بذكريات من صلاته القديمة بالهند . ومع أن الكاثاكالى الهندية ، بالصورة التى تعرض بها اليوم ، ليست قديمة أو جامدة لم ينلها تغيير بدرجة الخون ، فان العلاقة بين النوعين واضحة . فالخون يستخدم الأقنعة ، فى حين أن الكاثاكالى التى كانت تستخدمها فى يوم من الأيام ، قد استبدلت بها ضربا من التنكر شبيها بالأقنعة . والمؤدون صامتون ، وينشد كل الحوار مجموعة من المغنين الجانبيين الذين يجلسون ومعهم الآلات المصاحبة التى تعزفها الفرقة الموسيقية . ويتضمن النوعان لغة ايمائية (مودرا) mudras تفسر الحركة وتقوم مقام الحديث الفكرى . وينفرد الرجال بأداء كلا النوعين . وكان هذان النمطان الى عهد قريب مشمولين برعاية الملوك والأمراء .

ويغلب على نصوص « خون » البناء اللغوى السنسكريتى . على أن الأجنبى الذى يلم أقل الماما بنطق اللغة السيامية ويعرف القليل من اللغة السنسكريتية ، يستطيع مع ذلك أن يتتبع فحوى القصة . وقد نقلت كل موضوعات « خون » من الرامايانا التى يسميها السياميون «راماكيان» Rama Kian ، أى « شهرة راما » رغم أن تايلاند بوذية ، شديدة التمسك ببوذيتها ، منذ عدة قرون . وقد تم التوفيق فى تايلاند بين الملحمية الهندية الدينية ، والعقيدة البوذية ، بصورة بارعة ذكية . ويرى التايى فى الرامايانا ، أول ما يرى ، قصة بسيطة ، شبيهة بقصص الجنيات ، وبعضا من تقاليده غير الدينية . وجدير بالتنويه فى هذا الشأن أن العناصر الدينية فى الرامايانا قد أهملت فى المسرح ، أما الأحداث

التى تعرض بكثرة فهى اختطاف سيتا (وتنطق «سيدا» باللغة السيامية) ومعــارك الحيوان ، والمؤامرات التى تدور حول راڤانا الذى يسمونه « توساكان » (وهى كلمة سنسكريتية تعنى : ذو العشر رقاب) . والمغزى العام الذى يستخلصه التايون من الرامايانا ، على نقيض « تأليه راما » الذى هو المضمون الاجمالى للملحمة فى الهند ، هو كما يقول أحد مفسرى الأشــعار انه « حتى الحيوانات الدنيا (مثل هانومان ، وجيش القرود الذى يتبعه وحاشية من الدببة) ، تساعد بطبيعتها كل من كان الحق فى جانبه ، بل ان الأخ يتخلى عن أخيه المخطىء (فهانومان وأخوه كانا فى جانبين متضادين فى المعركة التى جرت ضد راڤانا) » .

و « خون » فى جوهـــره فن الأشراف ، وكان قاصرا على سراى الملك ، والقليل من العروض النادرة التى كانت تنظم فى الهواء الطلق من أجل الترفيه عن الشعب حتى عام ١٩٣٢ . وفى ذاك الأوان وقــع أول انقلاب فى الحكم ، من تلك الانقلابات التى اشــتهرت بها تايلاند ، فجرد الملك من سلطاته ، وتحول البلد الى ملكية دســتورية ، وتخلى البلاط عن الكثــير من مظــاهر الأبهة وضروب الاسراف ، الشىء الذى انعكس على عروض « خون » . وكان الملوك حتى ذاك الحين ، يجدون متعة خاصة فى الفنون .

وقام راما الأول (١٧٣٦ ــ ١٨٠٩) أول ملوك الأسرة الحاكمة بطرد البورميين الذين احتلوا تايلاند ، وأقام عاصمته الجديدة فى بانجوك فى عام ١٧٨٢ . على أنه وجد فى وسط كل هذه المشاغل وقتا كافيا لعمل أول ترجمة حديثة للرامايانا باللغة السيامية . وكتب ابنه راما الثانى (١٧٦٧ ــ ١٨٣٤) عددا من المسرحيات ، لم يزل بعضها يتجدد عرضــه من وقت لآخر ، فمنها ترجمة لقصـــة « كرى تونج Krai Thong » ، وهى قصة شعبية عن رجل عامى يفوز بيد ابنة أحد الأثرياء من أصحاب الملايين بعد أن قتل ملك التماسيح الذى كان قد خطفها وحملها الى موطنه فى قاع البحر . وكثيرا ما يوصف عهد ولاية الملك راما السادس الطويل الأمد الذى اتصل من عام ١٨٨٠ حتى عام ١٩٢٥ بالعصر الذهبى للمسرح. ففى غضون هذه الحقبة ، كتب الملك عددا كبيرا من المسرحيات المختلفة الانماط ، بعضها بالانجليزية ، وبعضها الآخر بالفرنسية ، وكانت هاتان اللغتان من المواد الاجبارية التى يتعلمها ملوك آســيا فى ذلك الحين ، وشمل بحمايته عروض « خون » فى بسطة وسخاء . وهذا الملك هــو صــاحب الفضـــل فى ابداع ماعرف باسم « خـــون بانداساكتى Khon Bandasakti » أى « خــون النبيل » ، وقــد تعلمه كل أفراد الأسرة المالكة من الرجال ، بل ورقصوه علنا . وكانت هذه المسرحيات

تعرض ، بطبيعة الحال ، فى مناسبات خاصة ، كبعض من الأعمال الطيبة التي تهدف الى رفاهية الشعب ، ويخصص عائدها لأعمال البر والاحسان. وقد صدم « خون النبيل » هــذا مشاعر أفراد الشعب المحافظين على تقاليدهم ، الا أنه كان فى الوقت ذاته ردا على الحركة الديموقراطية التى كانت تتغلغل فى جميع الأنحاء . وكان هذا العرض يوضـــح للناس أن الأشراف انما هم أفراد من البشر مثل غيرهم ، وأنهم يجدون متعتهم فى كل ضروب اللهو المنتشرة فى جميع أنحاء البلاد . وبالاضافة الى الأداء الذى كان رجال الحاشية يقومون به بأنفسهم (وكان هؤلاء الأشراف يمارسون الفن جهارا حتى يستطيعوا دراســته وتعقله) ، فانهم كانوا ينظمون فرقا تمثيلية خاصة بهم، تعمل فى قصورهم لتلهيتهم ، ويعرضون بها على الناس آيات عظمتهم وسؤددهم . ولا يوجد اليوم ، على ما أعرف ، من أفراد الأسرة المالكة من يستطيع الانفاق على فرقة خاصة به من الراقصين، سوى الأمير « بهانو ــ فان ــ يوكالا » Bhanu-Phan-Yukala . أما الملك، فليس عنده أية فرقة من هذا القبيل .

ولم تزل عادة اقامة عروض خون التى يؤديها الأشراف أمام جمهــور الشعب جارية ، مع أن فرق « خون الملكية » قد انحلت رسميا . وقــد يحدث لك فى غضون اقامتك فى بانجوك أن ترى اعلانا عن اقامة عــرض خون من هذا القبيل . وقد نظم أحد هذه العروض فى عام ١٩٥٤ بقصد جمع الأموال اللازمة لبناء جناح جديد فى أحـــد المستشفيات المحلية بالمدينة ، وذكر فى الاعــلان عنه أنه « مشــمول برعاية جــلالة الملك السامية » . أما المؤدون فكانوا « بعض النبلاء من بلاط الملك الذين تدربوا على الرقص الكلاسى فى عهد الملك الراحل راما السادس » . وجــرى العرض فى المسرح الكبير المكشوف والساحة المحيطة به فى «سوان امبارا» بالقرب من قاعة العرش المرمرية . وبدأ العرض ، فى ليلة صافية من ليالى بانجوك ، تتلألأ فى سمائها النجوم، والملك جالس وحده على أريكة حريرية مزركشة، والملكة على مسافة مناسبة خلفه ، وقد انتشر باقى الحاضرين على هيئة مروحة خلف الملكة . وكانت المسرحية التى اختيرت لهذا العرض فقرة مقتبسة من الرامايانا ، وهى من أقوى فقرات الملحمة ، ويتطلب اخراجها أكبر مجموعة من الشخصيات عرفت فى جميع عروض خون ، وعنوانها « هانومان يحطم دفاع ماياراب » ، وتحكى قصة هانومان ، اذ أقامه أخو راما قائدا للجيش وعهد اليه بمهمة انقـــاذ راما من الجحيم السفلى الذي كان حبيسا فيه بفعل السحر الذى أمر به رافانا . وكان المسرح الذى شيد خصيصا لهذا العرض مرتفعا بدرجة غير عادية حتى لقد كان فى مقدور الناس فى الشوارع خارج أبواب وجدران القصر أن

يروا ما يجرى فوق خشبة المسرح ، حتى من مسافة بعيـــدة • وبنيت المنصة بين شجرتين عاليتين . وقامت مصابيح كبيرة وهاجة على جانبى المكان ، تصب على الساحة أضواءها الشبيهة بنور القمر الساطع . وثمة منصة أخرى أقل ارتفاعا من منصة المسرح ، والى يمينها ، يجلس عليها القرفصاء مجموعة من عشرين موسيقيا ومغنيا ، وأمامهم الآلاتالموسيقية الخاصة بالقصر الملكي وهى منحوته فى أشكال معقـــدة ، ومطلية باون الماهوجنىالعميق ، ومطعمة بالصدف ، وقلما كانت تستخدم فى القصر.

وبدأ العرض بمقدمة موســـيقية أدتها فـرقة « بيفات » Piphat التى تستخدم زيلوفونات تصلصل ، وأبواقا من خشب البقم تصدح ، وتصوت بنغم كالشخير ، وطبولا تدق بصوت كصفق الطائر بجناحيه ، أو فرع المخشخشات . وبرز حوالى اثنى عشر راقصا يرتدون ثيابا تلمع بالترتر والأزرار الفضية • أما ستراتهم ذات الاكمام الطويلة والمصنوعه من القطيفة والحرير المموج ، واللاصقة تماما بأبدانهم لدرجة أنها تخاط على جسم كل راقص قبل بدء كل عرض ، فانها راحت تصل وتتـألق بالعديد من الألوان الزاهية التى تتجاوب مع الوان السراويل الحريرية التى تصل الى الركبتين ، وتلتف حول الساقين ، وتنحشر فيما بينهما، فى شكل أنيق ، وتنعقد خلفا فى حزام فضى . وعلى الكتفين تتـألق كتافيات فضية تتقوس الى اعلى كالطنف المتصلة بسقف المعابد الهنـدية « باجودا » . وكان وجه أخى راما المستدير مكســـوا بمسحوق أبيض كالطباشير ، وعليه خط أحمر رفيع يحدد الشفتين ، وعلى رأسه تاج ذهبى حلزونى الشكل ، تتدلى منه شراريب من نبات الخبازى الحمراء والياسمين الأبيض تصل الى صدغيه . أما الشخوص الأخرى فانهاترتدى أقنعة تستقر باحكام على الرأس كلها ، ولكل قناع لون يختلف عن غيره، فمنها البرتقالى ، والأخضر ، والأسود ، وغير ذلك من الألوان والظلال الفاتحة الزاهية . أما القناع الأبيض ، بياض الموتى ، الذى يلبسه هانومان « القرد الأبيض » ، فانه يتواءم مع ثوبه الفضى المقزز ، ويجعله متميزا عن غيره من الشخصيات .

وعندما تكشفت ملامح القصة ، راح المنشدون فى الفرقة الموسيقية يعلنون فى أسلوب « خون » التقليدى اسم كل شخصية ، فيقولون مثلا: « لاكشمانا (أخو راما) يعلن . . » أو « هانومان يتحدث » حتى يستطيع المتفرجون أن يتعرفوا على كل شخصية تبدأ فى الأداء والحركة . ثم يغيرون نغمة أصواتهم ، ويترنمون بالأحاديث الفردية الخاصة بكل شخصية تظهر على المنصة ، وذلك فى جمل قصيرة ورتيبة ولكنها عذبة . أمـا الممثل فانه يوضح معنى كل عبارة بايماءات وحركات يأتيها ، ببطء فى

البداية ، ثم يكررها بسرعة متزايدة . وفى حين يقوم أحد الممثلين بأداء دوره ، يبقى الأخرون جامدين ، كما يحدث فى الكاثاكالى (وهذا التقليد لايراعى بأكمله فى مشاهد الحب أو الحرب) .

وتتكون اجزاء الموسيقى الأوركسترية ، كما هو الحال فى جميع المسرحيات السيامية ، من فواصل خاصة شبيهة بالموسيقى العرضية، وهى فواصل تعبيرية وتفسيرية ، ليس لأنها تعبر عن المشاعر فى الدراما بأسلوب صحيح أو يحاكى الأصل ، وانما لأن سرعة الاداء والتوقيع قد اتفق العرف ، بصورة تعسفية ، على اتصالهما بالمناسبة التى تصحبهما . وهذه الفقرات الموسيقية ثابتة ومحددة بدقة ، وعلى كل هواة المسرح أن يلموا بها كل الالمام . وهى تعبر عن مواقف وانفعالات معينة ، كمشاهد الخروج والدخول ، والدموع ، والمعارك ، وماشابه ذلك . وتعتبر ثلاث من هذه الفقرات مقدسة الى اليوم : فمنها فقرة تعبر عن السفاد (أما الفعل الذى يجرى على خشبة المسرح فانه لايجاوز حركة يد تداعب أو تربت) ومنها فقرة تصاحب عملا من أعمال السحر، أو تلاوة عبارات سرية من تلك التى تستخدم فى التعاويذ ، ثم تأليف موسيقى خاص يؤدى حينما يجتمع الراقصون الأوائل فى احتفال ينتظم لتسمية فرد من الأفراد ،أومنح أحد الراقصين الأكفاء لقبا مسرحيا أعلى . وعند عزف هذه الفواصل المقدسة ، يؤدى العلماء الموجودون بين جمهور النظارة، وكذا جميع الأشخاص المتمرسين بأنظمة الرقص ، واجب التحية والتبجيل ، فيضمون أيديهم أمام وجوههم ، والابهامان أمام الأنف ، فى حركة تفصح عن التقدير لفن الموسيقى المقدس .

ويجمل بنا التريث عند هذه النقطة ، وشرح هذه الموسيقى البهيجة بصفة خاصة شرحا موجزا . فالموسيقى السيامية تستخدم السلم القوى « الدياتونى » كما نفعل نحن الغربيين ، بيد أن ضبط الأنغام يختلف عما عندنا . فالطبقة (الأوكتاف) مقسمة الى سبع أنغام كاملة (أبعاد طنينية) متساوية الأبعاد بعضها عن بعض . ودرجة اللحن رائقة ، وليست مخففة كما فى موسيقانا ، وتبدو لأول وهلة ناشزة ورقيقة لخلوها من كل شد وتوتر بين الأنغام المتساوية الأبعاد . أما النغمتان الرابعة والسابعة من السلم الموسيقى فانهما لاتستخدمان عادة ، الأمر الذى يطبع اللحن بسمة الفراغ والخمود . ولكى تغطى الموسيقى هذا الفراغ وذاك الخمود ، فانها تجرى دون أن يعتريها شىء من التقوية والتنشيط . فالصوت دائما مرتفع فى اعتدال . وتستمر الجملة الموسيقية من بدايتها حتى ختامها، على سرعة واحدة ، لاتزيد ولاتبطىء .

وتبدأ الألعاب النارية فى مسرحية « خون » التى أصفها فى هذه

السطور ، عندما يكون « هانومان » وحده على خشبة المسرح . فبعد أن يؤدى بعض الأفعال النمطية ، كالتدحرج على الأرض ، وحك جلده الذى ياكله القمل ، واللعب على المنصة كما تلعب القرود ، ينطلق في رحلته المفعمة بالمخاطر الى عالم الجحيم السفلى . وتجرى محاولات لايعافه فى الطريق ، فثمة ساحر يقيم فى وجهه بعض العوائق : أولها فيل ضخم الجسد ، رمادى اللون ، يمثله رجلان ، يشكل اولهما القدمين الأماميتين وثانيهما القدمين الخلفيتين ، يطلع من تحت خشبة المسرح ، ويمرح أمام المتفرجين : ويصارع هانومان الفيل فيصرعه بيديه المجردتين من أى سلاح. ثم يدوى انفجار بارودى ، وتشتعل الصخرة القائمة على أحد جانبى المسرح، فترتفع منها ألسنة اللهب الذى يصنعه بعض عمال المسرح بشرائط حريرية لامعه يحركون الهواء حولها . ويرفع هانومان بقوة وجبروت صخرة كبيرة مستديرة مصنوعة من ورق مقوى مضغوط ويلقيها على النار ليخمدها ويعقب ذلك قطيع من الناموس الكبير الحجم المصنوع من الورق ، فى حجم الغربان ؛ يسحب على طول سلك معلق أعلى المسرح ومشدود بين الشجرتين . ويهاجم الناموس هانومان ، ولكنه يطرد بعضه ، ويسحق البعض الآخر بيديه . ويصل هانومان أخيرا الى بركة البشنين (اللوتس) التى تنبثق على خشبة المسرح بطريقة عجيبة . ويجد هانومان أمام أبواب الجحيم ، حارسا يافعا ، نصفه سمكة ونصفه قرد . ويتعرف هانومان على هذا الحارس ، فهو ولده ، ثمرة طيش اقترفه فى شبابه مع احدى عرائس البحر . ولكى يثبت شخصيته للغلام ، فانه يؤدى « معجزة هانومان الكبرى» ، فيتثاءب مرة واحدة ، يظهر على أثرها القمر والنجوم. وهنا تصدح الموسيقى المقدسة . وفجأة يشرق القمر والنجوم فى الجو. ويتراءى لهانومان فى النهاية أن أسرع طريق يوصله الى راما فى العالم السفلى ، هو الطريق الذى يخترق ساق نبات البشنين ، فيثب برأسه أولا داخل أوراق البشنين الضخمة ، وتنتهى بذلك مسرحية الخون .

وفى ختام العرض ، ظهرت « هيئة الباليه » المكونة من كبار موظفى القصر الملكى ، وكلهم من الشيوخ ، يرتدون ثيابهم الكاملة ، وعزفت الفرقة الموسيقية كلها لحن الوداع . وقام الراقصون بمتابعة ألفاظ الغناء بلغة الرقص الخاصة ، فأدوا حركات فخمة فياضة يشكرون بها جمهور النظارة لكرم أخلاقهم ويمتدحون الملك لأريحيته ، ثم دعوا للملك ولنا بطول العمر والسعد . ونهض الملك وواجه الحاضرين الذين نهضوا هم الآخرون ، وبقى الجميع ساكنين فى أماكنهم ، حين أخذت الزيلوفونات والطبول تعزف بلحن مرتعش النشيد الوطنى التايى . واقتربت من خشبة المسرح عربة سوداء مكشوفة ذات سقف متحرك ، فصعد الملك اليها ، وجلس على المقعد الخلفى ، وانطلقت العربة ، وتبعتها عربة سوداء صغيرة مقفلة تقل الملكة.

وراح الحاضرون يتجولون بعض الوقت فى انحاء الساحة ، ويتفحصون الآلات الموسيقية المزخرفة ، وينحنون محيين الموسيقيين والراقصين الذين لم يبرحوا المكان بعد ، ويتأملون الآلات التى صنعت المؤثرات المسرحية وأخيرا اتخذوا طريقهم عائدين الى بيوتهم ، والتقوا عند أبواب الساحة بجماهير الشعب التى لم تستطع دفع رسم الدخول الباهظ ، ومع ذلك تقاطرت الى المكان وتزاحمت خلف الابواب والأسوار لتنصت الى الموسيقى وتختلس النظر الى العرض ، وربما لتتفرس فى الشخصيات البارزة بين النظارة .

ولم تعد « الخون الملكية » تعرض بكثرة فى الوقت الحاضر ، وهى تزداد ندرة يوما بعد يوم . وتوجد فى بانجوك ، منذ بضع سنوات ، فرقة أو فرقتان من الراقصين العاديين الذين لاتربطهم بالقصر الملكى أية صلة، يتحصلون على لقمة العيش بمزاولة فن الرقص على مستوى حرفى ، ويقدمون عروضهم لأى انسان، بما فى ذلك السياح الذين يطلبون رؤيتهم . وكان من عادة التايين أن ينظموا عرضا للخون فى مناسبات الزواج اذا رغبوا فى اقامة حفل للزفاف .وقد وجد أبناء قدامى الراقصين الذين تقدمت بهم السنين ، مشقة كبيرة فى كسب عيشهم عن طريق مزاولة فن آبائهم ، فراحوا يوجهون سعيهم الى أعمال أخرى تدر عليهم ربحا أفضل .. ومن أساليب أفول هذا الفن ، طبعا ، انقطاع المعونة الملكية . وفضلا عن ذلك فان « الخون » قد فقدت طابعها ومظهر أناقتها اللذين اكتسبتهما بفضل صلتها بالمجتمع الراقى . وثمة علة أخرى لتدهور الخون ، ذلك أن اللاكون Lakon ، وتشكل ثانى أنماط الدراما الراقصة الكلاسية فى تايلاند ، قد احتلت المكانة التى كانت تشغلها الخون فى نفوس الشعب لأنها ، أى اللاكون ، تبيح رقص النساء .

***

تعنى لفظة « لاكون » بوجه عام «المسرح» أما التسمية الصحيحة للعرض الذى يعرفه الناس باسم «لاكون» ، فهى : «لاكون رام» Lakon Rom أى « الرقصات المسرحية » . ومع ذلك ، ففى نطاق هذا التقسيم العام الشامل ، يقوم عدد من الاصطلاحات النوعية التى تعبر عن مختلف أنماط « لاكون » فى تايلاند ، من ذلك : « لاكون نى » Lakon Nai ، وتطلق على الرقص الخالص الذى كان يزاول وحده حتى عهد قريب فى داخل القصر الملكى ، ويؤديه حريم الملك ، و « لاكون نوك » Lakon Nok وتزاولها فرق الرقص خارج القصر ، وتدعم القسم الخاص بالقصة فى المسرحيات الراقصة ، و « لاكون دك دامبان » Lakon Duk Damban وتؤدى فى المسرحيات الراقصة التى تتطلب بعض المناظر . بيد أن هذه التقسيمات

الفرغية قد أصبحت اليوم مصطلحات فنية أكثر منها تقسيمات واقعية، واللاكون الذى نشهده اليوم بكثرة هو مزيج من كل هـذه الأنواع ، أو اقتباسات من أجزائها الراقصة . وعندما نشأ المسرح الحديث منذبضع سنوات ، لم يجد التايبون كلمة يطلقونهاعلى هذا النمط الجديد غير كلمة « لاكون » نفسها ، غير أن اللغة السيامية لغة دقيقة واضحة لامجال فيها للخطأ أو الغموض ، ومن ثم فان مضمون المسرحية ، وكذا المسرح وغيره من أمكنة العرض ، وأسماء الفنانين القائمين بالأداء وما شابه ذلك، تدل كلها دلالة بينة على نوع اللاكون المقصود .

واللاكون ، بايجاز ، وبالنمط الذى تنصرف اليه هذه اللفظة عموما فى الوقت الحاضر ، مسرحية راقصة تؤديها النساء اللائى يقمن بالمثل بأداء أدوار الرجال ، قد يستخدم فيها مناظر ، وتعتمد اما على عقـدة او خلفية قصصية ويصحبها ايماءات حرفية ، واما على حركات مجردة لامعنى لها تصحبها موسيقى وبعض العناصر التقليدية التى تفرعت من النموذج الأصلى القديم الدقيق لعروض « خون » . وتتضح هذهالعلاقة اذا اعتبرنا النطق القديم للفظة لاكون ، وهو « لا ــ خون » وتختلفقصص لاكون عن خون فى أنها ليست مأخوذة بأكماها من الرامايانا . وقد تكون مقتبسـة من الأسـاطير السيامية (مثل كرى ثونج Krai Thong) ، أو الأساطير المستوحاة من الهند ، أو حتى من ذلك النبع من القصص المسماة « سلسلة أقاصيص پانجى Panji » التى وردت الى تايلاند من اندونيسيا . ونمط « لاكون » هذا ، الذى يتخذ مدينة بانجـوك مركزا رئيسيا له ، هو بالتأكيد ، وبصورته التى يظهر بها فى الوقت الحاضر، موضع فخار الأمة ، فى خصوص الجودة الفنية على المستوى الدولى .

ولقد اضطرب تاريخ « لاكون » وتعقدت أموره . وكانت بدايته فى زمن غزت فيه سيامجارتها ، مملكة كمبوديا التى تفوقها فى مضمارالفنون وذلك منذ حوالى مائتى سنة . واختطف السياميون أفراد فرقة من راقصى القصر الملكى الكمبودى ، وأتوا بهم الى عاصمة تايلاند ، ومعهم كذلكزمردة بوذا وعدة كنوز ثقافية أخرى . وسر ملك سيام لفوره من « لاكون » لما تحويهمن فن رفيع ، ولما أدخلته فى سرايه من عناصر فنية جديدة . وطرأ على لاكون بالتدريج عدة تغييرات جعلته أقرب الى الطابع السيامى ، وظهر فى جهات مختلفة راقصون يقلدون أداء راقصى الملك .ومع تقدم الزمن وتحول تايلاند الى نظام الحكم الديموقراطى ، انحلت فرق لاكون التابعة للبلاط ، وتحول القليل من هؤلاء الراقصين الى معلمين . وفى غضون الحرب العالمية الثانية ، ومع ألوان الضغط المختلفة التى أوقعها اليابانيون بالبلاد ، أصبح الناس ينظرون الى لاكون باعتبارها نمطا تافها لايتناسب

مع المكانة السامية الجديرة ببلد أسيوى راق ،ساير ركب الحضـــارة الغربية . وكان « فيبان سونجرام » رئيس الوزراء فى ذاك الأوان ،والذى لم يزل يشغل هذا المنصب حتى كتابة هذه السطور ، ويشاع أن ميـوله المسرحية تتجه الى الاستعراضات الموسيقية من النوع الفرنسى ، قدصرف اهتمامه عن مسرحيات لاكون ، ولم يبال بمصيرها ، ومن ثم اختفت هذه المسرحيات من الحياة السيامية .

ومع كل ذلك ، ففى ثنايا تلك الأيام العصيبة ، اجتمع بعض العلماء وأفراد طبقة الأمراء الذين تكهنوا بمصير لاكون التالى المشؤوم ، فوحدوا جهودهم فى سبيل انشاءقسم للفنون الجميلةيتبع جامعة «شالالونجكورن Chulalongkorn فى بانجـــوك ، وهى أكبر جـــامعة فى تايلاند تعينها الحكومة . وقد استيقن هؤلاء أن مثل هذا القسم حقيق بأن ينقذ ماتبقى من رقص لاكون ، ويرعى فى الوقت ذاته هذا الفن مثلما فعـل الملوك فى الماضى . ونجحوا فى النهاية فى انشاء هذا القسم على نطـاق ضيق ، بعد أن وافقت الحكومة كارهة على انشائه . وكانت المواد التى تدرس بهذا القسم هى الرقص بجميع مظاهره ، والتصوير ، والنحت ، والموسيقى . وأدرجت الموسيقى الغربية فى البرنامج الدراسى ، وقامت الفرقة الموسيقية ــ وكانت تسمى أوركسترا الدولة ــ بتقديم حفـلات موسيقية من وقت لآخر تشمل مؤلفات « فيبر » Weber و « فون سوبى» Von Suppé و « فاجنر » Wagner ، بيد أنه لم يكن فى المستطاع استبدال التعليم الأكاديمى العام الذى تتولاه الأقسام الأخرى فى الجامعة بهذا التدريب الفنى الذى يقدمه القسم ، ومن ثم كان طلبته ، وبعضهم من الفنانين ، طلبة منتظمين فى الجامعة . وقد احتدم الجدل طـويلا فى شأن هذا القسم ، حتى بعد انشائه ، ولم يتفق رأى صحيح على وظيفته الحقيقية . وخشى البعض أن يحيله ارتباطه بالحكومة الى أداة طيعة فى أيدى رجال السياسة . وتراءى للبعض الآخر أن أى بديل من الرعاية الملكية سوف لا يؤدى الا الى قصور فى اللياقة والانسجام . ورأى البعض أنه من الضرورى توسيع مجال القسم حتى يشمل الدراما بأكمل معانيها ، والتمثيل بالأسلوب العصرى أو الغربى . وأراد آخرون أن يتحدد نشاط القسم بالفنون السيامية الكلاسية . ونظر البعض الى القسم باعتباره مشروعا ماليا لابد أن يقوم على عون الجمهور ، وذلك بتقديم العروض المسرحية . ورغم الاختلاف الكبير فى الاتجاهات بصدد قسم الفنون الجميلة هذا ، فان عددا قليلا من منظميه ثابروا على العمل فى الخطوط التى رسموها لمشروعهم ، فأخذت أغراضه وأهدافه تتشـكل وتتبلور . وبقى مصير لاكون بصفة خاصة خالصا فى أيدى هذا القسم ، فتوقف انهيار جميع الضروب الكلاسية من الرقص والدراما السيامية ،

وكان من أثر هذه الحركة أن استردت هذه الفنون ماكانت تتمتع به فى الماضى من شعبية .

ويشغل قسم الفنون الجميلة مجمعا كبيرا من عدة مبان مطلية حوائطها بالجير ومزدانة بأغصان نبات الأشنة (شيبة العجوز) وبالحليات والكرانيش ، ويقع على مسافة ليست ببعيدة من القصر الملكى . وأكبر هذه المبانى ، مبنى طويل مستطيل ، على هيئة حظيرة ، يعرف بمسرح « سيلباكورن » ، تقدم فيه مسرحيات كاملة ، يستغرق عرضها ثلاث ساعات ، وتتضمن رقص لاكون ، ومسرحيات خون ، أو تشتمل عادة على مزيج ممتع من جميع هذه العناصر ، مع تغيير المناظر والملابس ، واستخدام الموسيقى والحوار ، ويؤدى كل ذلك طلبة المعهد . وفى خارج المسرح ، يقوم تمثال حجرى قديم يمثل « جانيزا » . Ganeza وهو أحد الآلهة الهندوس من رعاة المسرح ، وفى الداخل ، وسط نوافذ بيع التذاكر ، والاعلانات ، والكثير من تماثيل الآلهة القدامى ، تقوم « خراطيش » كبيرة من جلد الجاموس المثقوب . وتصور هذه الخراطيش شخصيات الرامايانا والماهبهاراتا التى تستخدم فى مسرحيات خيال الظل التى كانت شائعة فى يوم من الأيام ، ومآلها اليوم سريعا الى الزوال ، فلا تعرض الا فى القرى النائية . وليس هنا من دلائل البوذية الا النزر اليسير . ويعبد الراقصون الاله « فيرافانا » Vairavana وهو أحد آلهة الرقص الهندوسى ، ويصلون أمام أقنعة الخون المقتبسة من الهند ..

وتحتوى قاعة المسرح على حوالى الف كرسى ، ولكنها تمتلىء بعدد من المتفرجين أكبر من هذا فى حفلات الصباح والمساء التى تقام بانتظام طوال العام فى أيام الجمعة والسبت والأحد . ويربح هذا المسرح أكثر من أى دار أخرى من دور اللهو فى تايلاند ، بما فى ذلك دور السينما التى تعرض الأفلام الأمريكية . وقد درت آخر مسرحية راقصة أخرجها ربحا صافيا يقدر بمليون ونصف « تيكال » ticals (حوالى ٣٠٠٠٠ دولار) فى سبعة شهور من موسمه الذى يعمل خلاله ثلاثة أيام فى الأسبوع ، وقد تحقق هذا الربح ببيع تذاكر لا تزيد قيمة أعلاها على دولار ونصف للتذكرة . ويعزى النجاح الخيالى الذى احرزه مسرح « سيلباكورن » الى الجهود الدائبة التى بذلها شخص واحد ، وهى « باللبرينا » أولى سابقة فى مسرحيات لاكون فى القصر الملكى ، وقد أصبحت اليوم امرأة عجوزا . وجمعت هذه السيدة حولها طائفة من راقصى القصر القدامى ، ومعلمى الرقص فى البلاط ، وعلماء من مختلف أنحاء تايلاند . وانها لتسيطر على جماعتها هذه بطريقة تبلغ درجة

الشذوذ ، وهو أمر نادر المثال فى تايلاند . وكثيرا ما ترى وهى تثبت نظارتها بحدة على طرف أنفها ، وتدق الأرض بعصاها السوداء الثقيلة ، وتفقد هدوءها فى نوبات من الغضب . ولـكنها فى لحظات السكينة ، تنظم وتدير كل عرض فى براعة جعلت من هـــذه العروض عنصرا هاما فى حياة بانجوك وثقافة تايلاند . وتتمتع ، رغم طبيعتها الاستبدادية ، بطبيعة مغايرة ، تفيض بالحنو والتقدير للتلاميذ ذوى المواهب الأصيلة وتتولى اعانة البعض من هؤلاء التلاميذ من جيبها الخاص ، ومواردهــا القليلة ، الى أن يستطيعوا كسب عيشهم من حرفتهم بالظهور على خشبة مسرح سيلباكورن بصفة منتظمة ، أو بالتدريس فى قســـم الفنون الجميلة ، أو باعطاء دروس خصوصية فى الرقص فى سائر مـــدن تايلاند . وقد تكون أجور العــاملين فى مسرح سيلباكورن منخفضـــة بالنسبة الى نظائرها فى أمريكا ـ اذ تبلغ أجرة العامل حوالى ٣٥٠٠ تيكال ، أى ٥٠ دولار فى الشهر ـ بيد أن هؤلاء العاملين يتحصلون على أجور اضافية ترفع كثيرا من قيمة أجورهم الأصليـــة ، بما فى ذلك أنصبتهم فى الأرباح التى تتحقق فى العروض التى تفوز بنجاح باهر .

والى جانب النجاح الشعبى الذى حققه القسم ، وما قام به من احياء الفنون الـكلاسية ، فان من أهم الوظائف التى اضطلع بها انه كان ملاذا لفنانى ومعلمى تايلاند . ويقوم المعهد بانقاذ الرقصات الشعبية والريفية التى أصبحت معرضة للاندثار نظرا لتغير طبيعـــة القرى فى تايلاند بتأثير الحضارة الغربية ، وهو يحقق ذلك باستقدام كبار المعلمين وأصحاب الحرف الفنية ، وادماج ما يملـكونه من خبرة ومعرفـــة فى ربرتوار الرقصات الـكلاسية فى النطاق الذى تسمح به القصـــة المسرحية . ويدبر المعهد فوق ذلك وسائل العيش للفنانين الذين تخلفوا عن ركب الزمان وسبقهم تطور الأساليب العصرية . ومن أشهر هؤلاء الفنانين كونواد Kunwad ، وكان فى الخامسة والستين من عمره فى سنة ١٩٥٥ ، وهو اليوم مدرس أول المعهد . وكان كونواد فى بدء أمره ملحقا بقصر الملك فى وظيفة مدرب وراقص « خون » ، وتخصص أصلا فى أدوار النساء . وهو الآن يتولى تعريف كل تلاميذ المعهد بأسرار فنهم . ويقوم بصفة رسمية بوضع واحكام اغطية الرأس على رؤوس نجوم الفرقة الأوائل فى مسرح سيلباكورن قبل أن يدخلوا الى خشـــبة المسرح ، ويرشد الرجال والنساء فى أمور حرفتهم الفنية . وأفضـــل المعلمين فى تايلاند هم الرجال ، كما هو الحال فى معظم بلاد آسيا . وفى حين انه ليس ثمة ما يمنع من أن يتلقى المبتدىء دروسه الأولى على يد امرأة ، الا أنه يجب أن يتولى أحد المعلمين من الرجال تقديم أول

حركة راقصة يؤديها المبتدىء أمام الجمهور ، ويجرى ذلك بين الشموع والزهور والعطايا المناسبة لتأكيد قدسية الرقص وتفوق الرجال فى كل الفنون . ويتناقض مركز كونواد خلف الستار تناقضا غريبا مع الأدوار التى يظهر فيها حاليا أمام الجمهور فى مسرح سيلباكورن . ويشترك كونواد فى اخراج كل عرض ، على أن كل مايراه المشاهد من شخصه عادة على خشبة المسرح ، هو شخصية رجل مسن يرتدى ثوب امرأة ويبدو فى شكل مضحك ، ويؤدى من الأعمال ما يتسم بالجرأة او السخافة ، كالقفز فى الماء ، والشقلبة فى الهواء ، مما تختص به قهرمانة مضحكة ، أو خادمة . ولسوء الحظ ، لم تعد براعة كونواد الفنية فى الأدوار الجدية تستهوى جمهور النظارة فى بانجوك الذين يحضرون عروض لاكون هذه ، وهم عموما من المتعلمين . وقد بدأ التايبون يتخذون فعلا موقفا غريبا ، بعض الغرابة ، فى صدد ممثلى ادوار النساء . ومع أن كونواد لم يزل عميد الرقص الكلاسى ، الا أنه يعتمد فى معاشه اعتمادا كليا على القسم بصفته مدرسا به وممثلا هزليا .

ولاكون من أعجب الظواهر البصرية . فالمؤدون يتحركون بتموجات بطيئة ، كما يشاهد فى عروض الباليه المائى الذى يجرى تحت سطح الماء . وتتدفق حركاتهم ملتوية ومتعرجة ، بين راقص وآخر ، حتى ليبدو الرقص وكأنه يجرى فى أبعاد تختلف تماما من حيث الزمن والمكان عن أبعاد الرقص الذى نعرفه فى الغرب . وثمة لون من « السيريالية » يشيع فى الحركة — فهى أحيانا متباطئة كثيرا ، وأحيانا نشيطة مسرعة — فيقطع الوشائج التى تربط بينها وبين الفعل المسرحى العادى . فثمة حركة يقوم بها الجسم ، تبدو غريبة فى نظر الأجنبى الغربى الذى لم يألف مشاهدتها ، والذى اعتاد رؤية الباليه ، أو الف التواءات الجسم التى يتميز بها أسلوب « مارثا جراهام » Martha Graham ، ذلك الأسلوب الذى يستظهر به الجسم مايبطنه من المشاعر المعقدة . وتنثنى أصابع الراقص حتى تتقوس اليد الى الخلف ، وكأنها الأوراق المجعدة التى تحيط بزهرة الزنبق . وينفك الذراعان ، وينثنيان عند المرفقين ، ويميل الجذع العلوى جانبا فيجعل الجسم يبدو منحرفا ، ويرسم خطا ذا زوايا غير منتظمة ، من الراس المعتدلة الى الأرداف البارزة الى الخلف قليلا ، ثم الى الركبتين المفلطحتين ، حتى أصابع القدمين المرفوعة الى أعلى وكأنها لسان خف تركى .

والحركات مرسومة على نسق حركات الرقص الهندى ، وانما تتميز

عنها بأنها أرق منها وأخف وطأة الى حد ما ، وكأنها حركات آلهة أكثر وداعة ، أو كائنات سماوية أضعف حدة وانفعالا . ولعل أبرز هذه الحركات تلك الحركة التي يطلق عليها التعبير الفني «هوم شانجوا» hom chang wa (ومعناه الحرفي : علامة الايقاع) ، وهي عبارة عن طفرة رقيقة يؤديها الصدر الى أعلى ، يحتجز بها الهواء في الرئة ، وتشبه الفواق (الزغطة) ، تحدد نقاط الايقاع ، وتبقى على نشاط الجسم في فترة سكونه . وهذه الحركة تخفف من ثقل الراقصة ، وتجعلها تبدو وكأنها ترتفع عن سطح الأرض . ويضاف الى هذه الحركة فترات طويلة تبقى خلالها احدى القدمين مرتفعة في الهواء ، وتظل الذراعان مبسوطتين ، مما يقوى في نفس المشاهد الشعور بأن الراقصة تطير أو تحلق في الهواء ، وأن شريطا من الضباب يرفرف فاصلا بين الأرض وبين قدميها .

أما لغة الايماءات فانها واحدة في الخون وفي كل ضروب الرقص المتفرعة من لاكون . وكانت هذه اللغة لازمة في « خون » بسبب الأقنعة التي تلزم الراقصين اظهار أحوالهم النفسية ومشاعرهم خلال حركات اليد . أما في لاكون فان وجوه الراقصين تغطى بطبقة كثيفة من مسحوق أبيض تبدو كالأقنعة ، فلا تختلج أية عضلة في الوجه خلال الرقص . وليس من اللائق أبدا أن يحرك الراقصون الذين يؤدون أدوار الآلهة قسمات وجوههم ، فضلا عن أن هذه الحركات تفسد تنكرهم الهش الرقيق . وقد نبعت ايماءات اليد في آسيا كلها من الهند ، حيث اتخذت أشكالها المعقدة ، كما في المودرا ، مظهر تقنين فني ، فلا يفهمها الا العارفون لقواعدها . أما في تايلاند ، فان هذه الايماءات مخففة وملطفة حتى انها لتغدو مجرد ايعازات أكثر منها اشارات صريحة منظمة . وقد تداخلت عدة عوامل فحددت الطريق لتعديل هذه الايماءات . فالأمر من بعض النواحي يتصل بالطبيعة والمزاج : ذلك أن التايي على خلاف الهندي ليس في طبيعته الحدة أو التصرف الفجائي أو البحث العقلي ، فهو ينشد في فنونه مزيدا من الهدوء والرصانة . ثم ان القرون الطويلة التي انصرمت منذ أن أتى المعلمون الهنود الأول ومعهم ايماءاتهم ، قد أضافت بعض الغموض وجعلت هذه الايماءات أقرب الى الطابع السيامي في جوهرها . ومن الراجح أن المسافة التي تفصل بين هؤلاء المعلمين وبين وطنهم حيث بقي أساتذتهم ، قد أسهمت منذ البداية في نسيان أو اختفاء الكثير مما كانوا يعرفونه هم أنفسهم .

واذا أجرينا تقسيما عاما تقريبيا لهذه الايماءات ، وجدنا أنها تنقسم الى ثلاث فئات تشترك في كل ضروب الرقص السيامي : فمنها ايماءات تعبر عن الانفعالات العامة ، كالحب ، والكره ، والغضب ، والفرح ،

والحزن ، ومنها ايماءات تضفى على بعض الحركات رشاقة أو نبـلا : كالوقوف ، والمشى ، والجلوس ، والتحية والاحترام ، ومنها مايعبر عن بعض المقاصد مثل الرفض ، والنداء ، والقبول . والـكثير من هـذه الايماءات تفهم من أول نظرة ، ويفهمها حتى الأجانب - مثل مسـح الدموع (باليد اليسرى دائما) ، والاشارة باصبع واحـدة مع دق الأرض بالقدم للتعبير عن الغضب ، وعقد الذراعين مع دق الصدر ببطء وخفة لتصوير الأسى أو الانفعال ، أو سحب السبابتين على طول الفم لرسم ابتسامة تتطور الى ضحكة . وهناك ايماءات أخرى غير مفهومة ، ولـكن مجالها محدود . اما انماط العقد الروائيـة وما يقترن بها من ضروب الانفعال ، فانها تتكرر فى كل الرقصات التايـية ، ويستطيع الاجنبى المتوسط بمعاونة احد الشراح خلال برنامج أو اثنين أن يتتبع هذه الايماءات ويفهمها تماما دون اى جهد . وتساعد الفواصل الموسيقية المتقطعة فى تعريف المتفرجين بذرى الحالات النفسية والمواقف . على انه لـما كانت الأذن أضعف حسا ويقظة من العين ، فان هـذه الرموز الصوتية تحتاج الى مزيد من تكيف الأذن لها .

وتقوم كل عروض مسرح سيلباكورن على خطوط رئيسية واحدة . ولعل وصفا مفصلا لأعظم عرض ناجح قدمه هـذا المسرح فى الوقت الحاضر ، وهو مسرحية « مانوهرا » Manohra حقيق بأن يوضح اخراج اللاكون عملا فى الوقت الحاضر . وتقول الاعلانات عن مانوهرا انها «مسرحية راقصة فى ستة مناظر ، معدة اعدادا خاصا» ، وينبئنا ملخصها بأنها « قصة الـكينارات » وهى مخلوقات ، تجمع بين سمات المرأة والطير ، وتعيش فى أوطانها السماوية فوق قمـم الهملايا . وتنفرج الستارة عن مشهد استحمام ، أعـد أمام منظر خلفى يصور السماء الزرقاء وقمم الجبال المكسوة بالثلج ، ويذكرنا بديكور حوائط محلات بيع « الآيس كريم » . وثمة أرانب بيضاء الفراء فى حجم لعب الأطفال ، تندفع عابرة خشبة المسرح ، وكينارات صغيرة من ورق مغطى بندافة الثلج الحريرية الخاصة بشجرة عيد الميلاد ، ترفرف امام منظر السماء ، وتعبر صدر المسرح . وتظهر هيئة باليه مكونة من سبـع كينارات ، وتابعاتهن ، فى زى لاكون المعتاد المـكون من سراويل خضراء شاحبة ذات طيات ، وحاشية من قطيفة حمراء تتدلى خلفا من الأكتاف كالذيول النصفية ، بالاضافة الى أجنحـة من ورق تظهر أن حاملاتها كينارات . وترقص الـكينارات قليلا ، ثم يخلعن أجنحتهن وبعضا من ثيابهن ويظهرن فى ثوب استحمام بسيط ، ويتقدمن صوب بركة وهمية ويأخذن فى اللعب فى ماء غير منظور . وتشد بعرض المسرح غلالة من

نسيج رقيق ، يحف بها صف من زهور البشنين المصنوعة من ورق أحمر وردى ، تصور ماء الجبال البارد . ويلقى كونواد الذى يؤدى أدوار النساء بنفسه فى حوض مياه حقيقية وينثر الماء حوله وسط صرخات وايماءات هيئة الباليه الفرحة • ويطلع صياد ، فتتوقف جماعة المنشدين عن الغناء • ويلقى الصياد الفقرة الخاصة بدوره فى المسرحية ، فيخبرنا أنه سوف يقبض على أجمل الكينارات ، وهى مانوهرا ، ويقدمها الى مليكه. ثم ينزع جناحيها حتى لا تستطيع الطير والهرب ، ويربطها بثعبان طويل ، فهو لا يمتلك حبلا • وتتوسل اليه مانوهرا أن يطلق سراحها (وهنا تعزف الفرقة لحن أود od أى « البكاء ») ولكنه يجبرها على السير خلفه (وتعزف الموسيقى لحن « شيرد » cherd أى « الخروج » بايقاع سريع) .

ويكشف المنظر التالى عن مانوهرا جالسة على منصة فى وسط المسرح ، وقد تزوجت من ولى عهد المملكة ، الأمير سدهون Sudhon وهى قد أحبت هذا الأمير حبا صادقا ، ولكنها مع ذلك لم تزل آسية لذكرى ما حدث لها فى بركة الاستحمام . وتجلس وحدها وقد طوت تحتها ركبتيها ، وتتجاوب بايماءات يديها مع العبارات الحزينة التى تترنم بها جماعة المنشدين ــ وانها لتشعر بالحنين الى هواء الجبال البارد المنعش ، وتعتقد أن هذا المصير الذى آلت اليه لابد انهعقاب استحقته لذنب اقترفته فى ماضىأيامها ، وتصرح لنا أنه على رغم حبها لزوجها ، فانها تجد مشقة فى الحياة مع البشر . وتعقد ذراعيها ، وتفصح عن حزنها بدق يديها برفق على صدرها . وتدخل هيئة باليه مكونة من ثمانى وصيفات ، على رؤوسهن تيجان مثلثة ضيقة ، تختلف عن التيجان الذهبية العالية المدببة الأطراف الخاصة براقصات «لاكون» ويعلن أنهن سوف يرقصن للترفيه عن مانوهرا ، وتخفيف أشجانها ، فيؤدين رقصة تسمى « رابام Rabam ، وهى رقصة لا معنى لها ، وانما تستعرض مرونة جسم الراقصة .وتثنى الراقصات أصابعهن ، ويطرقعنها ، ويهززن أكتافهن ، ويقفن على قدم واحدة قد تقوست أصابعها ، ثم يدرن حولخشبة المسرح بخطوات وئيدة منتظمة وينزلقن ويرتفعن وينخفضن دون اى جهد أو صعوبة .

ويدخل الأمير سدهون من أحد الأبواب الجانبية للقاعة (ويقابله فى مسارحنا باب الحريق) ، وتؤدى دوره احدى فتيات لاكون ، الفارعات القامة . ويرتدى الأمير سترة سوداء ، تبرق عليها ماسات ، وكتافيات فضية . اما سراويله الحريرية ذات اللونين الذهبى والأحمر الخمرى ، المقتبس طرزها من السراويل الهندية « دهوتى » dhoti ، فبها مجموعة من الطيات الأماميه ، وتشد باحكام حول الركبتين ، وتبرز

فى صلابة حول الفخذين . ويصـعد الأمير على خشبة المسرح ويلحق بمانوهرا فوق المنصة ، ثم يجلس طاويا تحته احدى سـاقيه ، ومادا الساق الأخرى علىالأرض فى الوضع التقليدى لجلسة الرجال. ويعزف لحن الحب ، فيؤدى العارفون من النظارة بتقاليد الرقص ايماءة «وى» wai بوضـع ايديهم أمام وجوههم . وبعد المشهد الغرامى ، يشرح الأمير لمانوهرا بلغة الايماءات أنه مضطر لتركها والذهاب الى الحرب لأن البلاد قد غزاها العدو . ويضيف قائلا : « أنا واثق من النصر ، ولذلك سوف اعود قريبا » . فتجيب انها سوف تشـعر بالوحدة ، وتقول : « لقـد انتزعت من أهلى ، وظننت انى سوف أموت ، ولكنىقابلتك ، والآن . . » وتريح ركبتها فى حجره ، وتتكىء على صـــدره . وتعزف الموسيقى لحن الحب ثانية ، وتنطفىء الأنوار ،ويبزغ الفجـر . ويعْتب عليهـا الأمير لبكائها قائلا ان البكاء والعويل فى أوان الفراق فأل سيىء ، فتجيب ، « سوف أنتظر عودتك أبد الآبدين » .

ويعقب ذلك مشهد الجيش فى حفرة الأوركسترا ، فيدخل الجند ويخرجون من أبواب الحريق ، ويسيرون فى موكب حول الحيز الممتد أمام ستارة المسرح مباشرة . وترتفع فى الجو ثلاث مرات صيحة الحـرب السيامية القديمة ، التى تشبه نداءات طرزان المرعبة فى الغاب . ويدخل خشـــبة المسرح ثلاثة من الجنود يحملون الأعلام ، وفى أعقابهم اربعـة فتيان يمثل كل منهم فرقة من فرق الجيش ، ويحملون رماحا ودروعا وأقواسا وسهاما . ويظهر الفرسان (يمثلهم أربعة فتيان آخرين) ، وقد شبكوا فى أثوابهم عند الأرداف أحصـــنة مصنوعة من الجلد ، من التى تستعمل فى خيال الظل . وتؤدى هيئة باليه مكونة من اثنى عشر رجلا مشهد حرب وهمية . ويدخل الأمير سدهون فى كامل طاقمه الملكى : مظلات ، ورايات ، وبيارق ، وحاملى السـيوف ، وحرس على رؤوسهم خوذات . ويحييه جنوده . ويصعد الأمير الى الهودج القائم فوق فيل مطهم بأكسية بهيجة من ورق مضغوط (ويمثل الفيل اثنان من المؤدين)، وينطلق الى سبيله مخترقا صفوف النظارة .

ويقع المنظر التالى فى ساحة القصر ، فيظهر بعض الخدم (ويؤدى ادوارهم ممثلون هزليون يتحدثون باللغة السيامية الدارجة) يكنسون فناء القصر ، ويثرثرون . ويخبرنا هؤلاء كيف أن كاهنا براهميا شريرا ، اشبه شىء بالسحرة ، من البلاط ، قد استغل فرصة غياب الأمير ، واقنع الملك المسن أن يضحى بالمراة الطائر ، بحجة ان هذه التضحية سوف تنقذه من براثن الموت الذى سوف يختطفه فى يوم معين مشؤوم ، ولا ريب أن الكاهن قد دبر هذا العمل ليقيم شخصا يؤثره على عرش

الملكة . وشيد الخدم كومة من الحطب لتحرق عليها مانوهرا وهى حيه . ويدخل الملك (وتؤدى دوره فتاة) تتبعه الملكه . ويظهر الكاهن اللئيم فى رداء ابيض من ارديه الرهبان ، وعلى رأسه قلنسوه عاليه مدببه . ويتأسف الملك على تضحيه مانوهرا . وتدافع الملكه ، بلغة الايماءات عن الضحية . وتمر جماعة من حاشية البلاط ، يبصرون الملك ، فيخرون راكعين ، ويعبرون خشبة المسرح وهم يرتفعون وينخفضون كالأمواج المضطربة . وتستانف الملكة مرافعتها قائله : « ان الشعب يحب مانوهرا ، وهى افضل زوجة ابن فى الوجود . فكر أيها الملك فى ولدك ، زوج مانوهرا ، الذى يقاتل الآن من أجلنا » . ويقول الكاهن ان الأمر لا محل فيه للعواطف ، ويردف : « وعلى كل حال ، فمانوهرا حيوان وليست من بنى البشر » ويؤتى فوق خشبة المسرح ببعض حيوانات الضحية . جاموسة ، وبقرة ، وعنزة . وتقف الحيوانات امام العرش ، وتصوت . ويتكلم أحد موظفى البلاط مدافعا عن مانوهرا . ويجيب الملك فى نبرة آسية : « ان كاهننا يعرف أحكام الكتب المقدسة ولابد من طاعته » . وتجرى هذه العبارة على ألسنة الكناسين حتى تصل الى آذان الشعب ، فيتجمهر بعض الناس على مسافة من العرش ، ويصيحون فى نغمة ذليلة : « انقذ مانوهرا » . ويسكتهم الكاهن قائلا أن قوانين علم الفلك تقضى بامكان التضحية بأرواح الشعب بدلا من مانوهرا ، فيصمت الناس . ويتردد الملك فى أمره . وتتحرش به الملكة ، حسب التقليد المتبع فى جميع مسرحيات لاكون التى تظهر النساء دائما أقوى من رجالهن وأنبل منهم خلقا ، فتصرح باحتقارها اياه لأنه شيخ مسن يهاب الموت ، ولأنه يضحى بسيدة شابة محبوبة ، الأمر الذى يزيد من بشاعة جبنه . وتبدو مانوهرا وهى تلتمس أمرا ، فتقول : « هل لى أن أعيش حتى يعود زوجى ؟ » ، ويرفض هذا الرجاء . ثم تسأل ما اذا كانت تستطيع ان ترقص لآخر مرة قبل أن ترحل عن هذا العالم . وتجاب الى هذا الطلب ، فيبعث الملك من يحضر جناحيها اللذين كانا محفوظين فى مكان أمين حتى هذه اللحظة . وتودع مانوهرا الملك والملكة اللذين يحتضنانها . وتبكى مانوهرا (ولا تعزف الموسيقى لحن الدموع مع هذا المشهد ، فمانوهرا انما تتكلف البكاء) . وتحثها الملكة أن ترقص « بكل روعة حتى تمتدحها الآلهة » . وتبدأ مانوهرا برقصة « سوتى » sutee ، أى « الانتحار حرقا » (ومن المؤكد أن هذه الرقصة مقتبسة من الهند ، من حيث انها تتمثل بساتى ، زوجة سيفا التى ضحت بنفسها فى النار فوق كومة الحطب التى حرقت عليها جثته ، ولكنها وردت كرقصة الى تايلاند من اندونيسيا ضمن احدى مسرحيات بانجى) . ويقوم الكاهن الخبيث ، أول من يقوم باشعال

النار في كومة الحطب . وتقفز مانوهرا فوق السنة اللهب ، التى تصنع من قطع من القماش يحركها الهواء الذى تثيره مروحة ، ويضاف الى حركتها دخان حقيقي وشرار من نار . وتحلق مانوهـــرا فى الهواء ، يرفعها حبل حتى قمة صدر المسرح حيث تتخذ وضعا من أشهر أوضاع الآبسارا apsaras أى الأوضاع الراقصة السماوية ، ترتفع فيـــه ساقاها الى أعلى ، وتبدو وكأنها قائمة على ركبتيهـــا ، وذراعاهـــا مبسوطتان أمامها . ثم تسحب على مهل بالقرب من سقف المسرح الى ان تختفى عائدة أخيرا الى ديارها فى جبال الهملايا .

ويطلعنا المنظر التالى على الأمير سـدهون ، وهو ماض فى رحلـة مفعمة بالمخاطر فى اثر زوجته ، وقد عقد العزم على العثور عليها . ويجتاز غابة ، ويصارع نمرا ثم تنينا بريا . ويقابل أخيرا رجـــلا من المتعبدين الصالحين قد أخذ نفسه بضروب الحرمان والتعذيب فى جبال الهملايا ، فيرشده الرجل الى الطريق الذى يوصله الى قصر الكينارا .

وفى المنظر الأخير ، يظهر ملك الكينارا والملكة ، وست من بناتهما ، وكل منهن تماثل الأخرى تماما ، والجميع جالسون على منصة طويلة موضوعة بانحراف على خشبة المسرح . أما مانوهرا فانها خارج القصر ، تطهر نفسها من أدران البشر . ويدخل الأمير . ويتأثر الملك عندما يعلم أنه قـــد نجح فى العثور على موطنهم . وتمتلىء نفوس البنات اعجابا بوسامة الأمير . ويقترح الملك اختباره ، لعلمه بمقدار تعلق مانوهرا به. فاذا استطاع سدهون أن يتعرف على مانوهرا من بين اخواتها المتماثلات فى الهيئة ، كان جديرا أن يعود بها الى بلاده . وتدخل مانوهــرا فى هدوء وتنضم الى أخواتها وترقص معهن . ويتعرف عليها الأمير قبل أن تنتهى الرقصة بمدة طويلة ، ولـكنه يتريث حتى نهاية الرقص ليكلمها. ويبتهج الجميع بلقاء الزوجين ، اللذين يتحركان معا فى رفق ، ويثنيان مرفقيهما ، ويلويان أيديهما فى أيمــاءة تنبىء عن الفـــرحة ، ويخطوان برشاقة وركبتاهما مثناتان ، ويسيران على هـــذا المنوال فى خطوط متعرجة ، عابرين خشبــــة المسرح ، ويخرجان فى فيض من البشر والسعــادة .

***

الرقص

« لاكون » فى مسرح سيلباكورن ، كما يتجلى فى مسرحية مانوهرا ، نمط درامى مختلط ، يتكون من عدة عناصر ، وينبثق من عـــدد من

المصادر المختلفة ، أهمها الرقص . ولاكون ، بمعناه الضيق الذى يقتصر على الرقص ، هو أقدم مدلول تتضمنه هذه اللفظة . ومعظم الناس الذين يدرسون اليوم لاكون أو خون فى تايلاند ، انما يدرسون أجزاءهما الراقصة وحدها . ولا يظهر أحد غير طلبة وفنانى قسم الفنون الجميلة فى برامج لاكون المعدلة ، أو حتى المتطورة ذات الأسلوب الحديث فى مسرح سيلباكورن . واذا استعملت كلمة « لاكون » فى أضيق معانيها ، فسوف تجد أن لها « ربرتوار » خاصا بها يضم حوالى خمسين قطعة منفصلة تشمل مخلفات من أقدم رقصات تايلاند ، وهى أقسام الرقص الخالص فى كل من الخون والأنواع العديدة من لاكون بمعناه الواسع . ويعرض هذا الربرتوار عرضا مستقلا قائما على الرقص ، ويتضمن عرضا فرديا خاصا يضم مقتبسات من هذه الرقصات . ومن أهم المجموعات التى يتضمنها هذا التقسيم العام الشامل رقصات القتال أو الرقص الاستراتيجى .

ولكى يتأتى لنا شرح هذه الرقصات ، ينبغى لنا أن نعود قليلا بمعارفنا الى الوراء . فالمسرح السياسى الكلاسى ، يعبر عنه فى الأوساط المثقفة بلفظة « سانجيت » Sangit وهى كلمة سنسكريتية معناها « العزف على الآلات الموسيقية والرقص والغناء » ، والموسيقى فى أساس الفنين الأخيرين ، ولا غنى عنها فى العرض . ولكن السياميين يفسرون نشأة أوركستراهم تفسيرا عجيبا . فهم يقولون أن الموسيقى قد انبثقت من حرفة الصياد الذى يقرع عصيا خشبية ليستفز الصيد (وهذه هى الطبول والمصفقات) ، وينبض قوسه حتى ينطلق السهم (وهذا ما الهم صنع جميع الآلات الوترية) ، وينفخ فى بوقه ليعلن عن مطاردة حيوان الصيد وقتله ، وينادى على غيره من الصيادين . وهذا التأكيد على الصيد ــ وما يتضمنه من قتل ، يتسع مداه ويتطور الى معارك ، ثم حروب منظمة ــ يبرز بوضوح فى الرقص السيامى .

وكان لنفوذ الرامايانا القوى على الفنون المسرحية بالمثل الفضل فى خلق عدة رقصات تتعلق بالفنون الحربية . وتعتبر الرامايانا من بعض الوجوه أكثر قليلا من ملحمة حربية تدور حول الكفاح والنصر والهزيمة . وثمة عامل آخر يساعد على تفسير العلاقة بين القتال والرقص ، ذلك هو السمة الحربية التى طبعت العهود التى ولد فيها كل نمط من انماط الرقص فى تايلاند ونما فيها . فكان الرقص يقترن دائما بالمعارك فى الأزمنة التى كانت فيها تايلاند منهمكة بالدفاع عن نفسها ضد البورميين أو بمهاجمة كامبوديا ، ولاوس ، وجيرانها الآخرين .

وكانت تكفى رقصة استعطافية للآلهة للدعاء بالنصر قبل الشروع

فى اشعال نار أية حرب . ويستخدم بعض الجنود فى الوقت الحاضر الرقصات التى تصور معارك وهمية ، أو تدريبات الرقص التى تمثل معارك حقيقيه كضرب من الألعاب الرياضية . ومن الرقصات الكلاسية القديمة ، رقصة تضم اليها أشخاصا من المدربين على القتال ليعرضوا براعتهم حتى « يستمتع المشاهد بأدائهم » . ومن ثم لم يزل عدد كبير من الرقصات التى تزاول اليوم يتضمن معاول ، وخناجر ، ورماحا ، وسيوفا طويلة وقصيرة ، وعصيا ، ودروعا فضية أو خشبيه أو من جلد الجاموس ، ويتطلب كل من هذه الأسلحة أسلوبا فى الاداء مختلفا عن غيره . وبقدر ما احتفظ الرقص بمشاهد المعارك الحربية ، فان العكس من ذلك لم يزل صحيحا ، على الأقل فىميادين الرياضة البدنية. فلعبة الملاكمة فى سيام ، التى يستخدم فيها اللاعبون أرجلهم كما يستخدمون ايديهم ، ينص قانونها على أن يؤدى كل ملاكم بعض خطوات الرقص التمهيدية ، باعتبارها صلاة يؤديها قبل كل جولة ، وتصحب الموسيقى المباراة كلها .

وتختلف مناسبات المعارك فى الرقص . فكثيرا ما تتقاتل الآلهة فيما بينها . فهانومان يقاتل راقانا ، وتقطع رؤوس راقانا العشرة وتمزق اربا اربا ، ويقع قواد الجيش فى الأسر ، وتعبر جيوش القردة الأنهار وتتسلق الجبال وسط القتال . وهناك رقصات أشد تعقيدا من مجرد مشهد قتال يجرى بين شعبين أو أكثر ، رقصات يستعرض فيها المتبارزون فنهم العسكرى فى صورة مناورة حربية . ويتعقد مضمون القصة فى هذه الرقصات ، وقد يعرض أو لا يعرض قتالا حقيقيا . ففى احدى هذه الرقصات ، على سبيل المثال ، وتسمى رقصة « قتل هيرانيا كاسيبوبيد نوراسينج » ، تتركز المشكلة المعروضة فى «هيرانيا» xxranya ، وهو شيطان لا يمكن قتله بيد اله أو انسان أو حيوان أو بأى سلاح ، لا فى النهار ولا فى الليل ، ولا فى داخل الأماكن المسكونة ، ولا فى الخلاء . وبسبب هذه الحصانة الهائلة التى يتمتع بها هيرانيا ، أصبح مصدر ازعاج للآلهة . ويتخذ«برا ناريى» Pra Naray (فيشنو الحافظ) هيئة «نورا سينج» Norasing (ناراسيمها Narasimha) ، وهو مخلوق له رأس أسد وجسم انسان ، اظفاره « قارضة كالحمض » . واذ لم يكن نوراسينج الها ، ولا حيوانا ، ولم تكن اظفاره من الأسلحة ، فانه يهجم على هيرانيا ويقتله أمام باب الدار ، لا فى داخلها ولا فى خارجها ، وذلك فى نور الفسق الذى ليس بنور نهار ولا ظلمة ليل . وبهذه الوسيلة تخلصت السماء من هذا الشيطان .

وثمة رقصات « استراتيجية » أخرى تتعلق ببرا ناريى . فنونتك

Nontuk وهو نصف اله ، كان سواه من الآلهة والآلهات يكيدون له دائما ولذا فهو يحيل طرف اصبعه الى ماسة ترسل شعاعا قويا يقتل كل من يصيبه ، فيصرع على هذا المنوال عددا كبيرا من الآلهة والآلهات ، الأمر الذى تتكدر من اجله السماوات ، فيتخذ برا ناريى هيئة فتاة جميلة ، ويطلب من مونتك أن يرقص معه الرقصة «الأبجديه» ، .ويضمن الرقصة حركه « الثعبان الذى يلتف على ذيله » ، ويجب على الراقص فيها أن يلمس طرفا اصبعيه احدهما الاخر . ويؤخذ نونتك على غرة ، فيدير اصبعه الفاتلة نحو جسمه ، فيموت . وثمة صورة أخرى لهذه الرقصة تمثل نونتك فى شخصية «توساكان» Tosakan (رافانا) الذى يتنازع مع « برا ناريى » ، وبدلا من أن يتقاتل الاثنان قتالا حقيقيـــا ، فانهما يتفقان على ان ينبارزا بالرقص ، فالراقص الأبرع يعتبر فائزا . ومن ثم يرقصان معا « الرقصة الأبجدية » .

وثمة رقصات أخرى ، تنتمى الى الرقصات الاستراتيجية ، وانما هى أكثر منها تجريدا فى طبيعتها ، وأشد صفاء فى قرابتها لرقصات لاتون ، من حيث معناها المحدود ، تلك هى الرقصات التى يلعب فيها التنكر دورا هاما . وتزخر قصص خون ولاكون بأشـــخاص يتخذون أشكالا غير أشكالهم ليخدعوا خصومهم ، من ذلك ان أحد أعداء هانومان ينقلب ذرة تسبح فى زبد البحر ليفلت من مطاردة اعدائه له مطـاردة لا هوادة فيها . وفى مواقف أخرى تنقلب الآلهة الى نسـوة ، وتصـير النسوة تماسيح ، والقردة رجالا . ومن بين هذه التغييرات مايكون التنكر فيه جميلا ، فتظهر الشخصية الشريرة فى ثوب شخصية نبيلة عادلة ـ مثل رافانا (توساكان) الذى يجعل نفسه وسيما قبل أن يزور سيتا بقصد غوايتها ، أو عندما تتنكر احدى بنات اخوة رافانا فى هيئـــة سيتا وتتظاهر بالموت حتى تثنى راما عن عزمه فى مواصلة بحثـــه . وتتطلب كل هذه المناسبات رقصة خاصة لم تزل شائعة ضمن رقصات خون ولاكون ، وتعرف باسم « شوى شى » Chui-Chai وهى عبارة عن ضرب من التهندم واستعراض محاسن الجسم غرورا واعجابا بمـا اكتسبته الشخصية من آيات الحسن والجمال . فالشخصية تتباهى بهيئتها ، وتجذب الأنظار فى فتنة واغراء الى زيها ، وتبرز ألوان السحر فى جسمها . ويقول أساتذة الرقص انه اذا كان الدور خاصا برجل فان على مؤديه أن « يتبختر زهوا مثلما يفعل الطائر العاشق » ، واذا كان دور امرأة ، كان عليها أن « تخطر وتتدلل مثلما تفعـل السـيدة المتعطشة الى الحب » . ولهـــذه الرقصة تأثير عميق فى نفس من يشـهدها ، ولـكنها فى الوقت ذاته يصعب أداؤها على الوجه الصحيح

مع ألتصوير الصادق لبشاعة النفس فى أعماقها مع جمـــال المظهر الخارجى ، حتى انه لا يجرؤ على أدائها أمام الجمهور غير أبرع الفنانين واكثرهم حنكة وخبرة .

أما أجزاء اللاكون الخالصة ، المجردة من العناصر الدرامية ، فانها تنبع من رفصتين رئيسيتين تسمى احداهما « الرقص المسرع والمبطىء» والأخرى رقصة « ميبوت » maebot أو « الرقصة الأبجـــدية » . وترجع رقصة « المسرع والمبطىء » الى العهد الذى كانت فيه مدينـة أيوتايا Ayutaya عاصمة سيام القديمة (١٣٥٠ – ١٧٦٧) ، وكان كل تلاميذ الرقص يبدأون دراستهم بهذه الرقصة فيتدربون عليها سنة على الأقل قبل أن يصرح لهم بالتوسع فى منهاجهم . ولقد قيل فى الكتب السالفة ان الطالب اذا ما أتقن أداء هذه الرقصة فانه سوف يبـــدو « فى كل اللقاءات الاجتماعية ذا لباقة وكياسة » . وهذا أحد الأسباب التى من أجلها أدرج الرقص منذ القدم فى قائمة الثقافات التى يجب على فتيات المجتمع الراقى تحصيلها .

أما « الرقصة الأبجدية » ، وهى ثانى رقصة يجب أن يتعلمها جميع الراقصين ، فانها مجموعة مترابطة من جميـــع الايماءات والحركات الأولية فى الرقص السيامى . وتتتابع الخطوات فيها فى رقة ، وتنعقد الواحدة منها بالأخرى كما تنعقد الأزهار فى الضفيرة . وليســت أية واحدة من هاتين الرقصتين مجـرد قطعة تعليميـة يتدرب على أدائها الطالب ، وانما لابد لكل راقص (او راقصة) أن يؤدى كلا منهما علنا أمام الجمهور من وقت لآخر ، كلون من الاختبارات الدورية لتأكيد براعته ولتذكير المتفرجين باتقانه مبادىء الرقص الاساسية . والرقصتـــان لا غنى عنهما لقصص وموضوعات مسرحيات لاكون . وكانت الرقصـة الأبجدية تتكون فى بدء أمرها من أربعة وستين « حرفا » أو حركة ، ولـكن الملك راما الأول اختزل قائمتها الى تسع عشرة حركة ، هى التى بقيت الى اليوم من بين مفردات الرقص القديمة التى كانت حتما غنية وشديدة التنوع ومتطورة بدرجة كبيرة .

ولهذه الأجزاء التسعة عشر من الرقصة الأبجدية أسماء تصفها . ويؤدى الراقصون الحركات المرادفة لها فى حين يترنم المغنون الجانبيون فى الفرقة الموسيقية بعبارات الرقصة فى تتـــابع سريع ، وهـــذه العبارات هى :

– سلام على الآلهة (حركة التحية والاحترام ، وتوضع فيها اليدان معا أمام الوجه ، وتستهل بها جميع الرقصات فى تايلاند) .

- الحركة التمهيدية .
- بروهم (براهما) ذو الوجوه الأربعة ،
محاط بشراريب ضفيرة الزهور .
- الأيل يسير فى الغابة
- البجعة تطير
- كينارا تسير حول الكهف
وتنوم السيدة
- ملاطفة النحلة
- الكاكتوه (نوع من الببغاء أبيض اللون)
- التل الصغير الذى يبلغ ارتفاعه كتف الانسان
- ميكالا تلعب بجوهرتها النفيسة
- الطاووس يرقص
- الريح تهز غصون لسان الجمل
- تبـــديل
- زفاف الحب
- تغيير الوضـــع
- السمك يلعب فى المحيط
- برا ناربى (فيشنو) يرمى قرصه

وقد تغيرت هذه « الحروف » فى الرقص وتطور أسلوبها خـــلال القرون المتعاقبة حتى لم يعد بعضها ، كما نراه اليوم ، ســـوى حركة مجردة . أما الأسماء الخيالية المقترنة بها فانها تبدو كارشادات المدرس التى يحدد بها أوضاع الحركات أكثر منها تعبيرا لأحاسيس ذات معان . ومع هذا فان الحيوانات تصور فى كل لحظة تصويرا بيانيا بوســـاطة أوضاع واضحة تتخذها أصابع اليد التى ترسم بصورة واقعية أجنحتها أو قرونها او حركاتها المتأنقة . وهذه الحركات التى تتصل اتصـــالا وثيقا بالمودرا الهندية ، تختلف مع ذلك اختلافا جسيما عن الأصول التى تفرعت منها . وقد اختفى من الرقص السيامى ما كان يتضمنـــه من معنى خاص ، نوعيا كان أو حرفيا ، اختفاء تاما حقيقيا . وظل معظم الرقص فى صورته المجردة ، رشاقة زخرفية ، وفتنة وبهجة فى حركة بدنية خالصة مجردة من الصلات التصويرية التى يقرنها الانسان عادة بالرقص الدرامى . وثمة فقرة معروفة جيدا باسم « الرقص أمام الفيل»

وفيها تدعى قردة هانومان بأنها آلهة ، وترقص كما ترقص سائر الآلهة . هذه الرقصة تثبت الحقيقة التى ذكرناها بجلاء . وكلمات هذه الرقصة التى يتغنى بها بسيطة ، تجرى كالآتى :

« يحلقون أزواجا فى الهواء ، ويرقصون بطرق مختلفة : فيبسطون أذرعهم ، وينزلقون برشاقة يمينا ويسارا ، ثم يشكلون صفا واحدا ، ويتبادلون النظرات ، ويدقون أقدامهم بهمة ، ويدورون ، ويمرون خلال أماكن متداخلة ، ويلتفون بعضهم حول بعض ، ويتقاطعون » (وقد نقلت هذه الفقرة من الترجمة التى أجراها ب. س. ساسترى لكتاب «دهانيت يوفو» الثمين فى الرقص السيامى ، وعنوانه : « المسرح الكلاسى السيامى ») .

وثمة عدد كبير من رقصات أخرى تستخدم أشياء أخرى خلاف الأسلحة وأدوات الحرب والقتال ــ كالمراوح ، وقطع طويلة من قماش حريرى ، وشموع ، وأزهار ، وأصائص الزهور ، وريش الطاووس ، وأظفار فضية ، وقناديل موقدة . وتدخل فى هذه المجموعة أقدم الرقصات السيامية قاطبة ، وتعرف اليوم فى صورة أثرية تسمى برالينج Praleng ، وهى فقرة رقص تمهيدى ، يؤديها شخصان يرتديان اقنعة بسيطة ويمسكان ريش الطاووس ، ولا يصحبها غناء ، وانما تعزف الفرقة الموسيقية دندنة وطقطقة متواصلة بزيلوفوناتها المصنوعة من الغاب . ويقال أن الرقصة تكشف عن سلوك الكائنات الفائقة للطبيعة ــ وهذه أجلى صورة يتقرب بها الانسان الى الآلهة ــ ومن ثم فان هذه الرقصة تستهل أى عرض يستهدف الابتهال الى الآلهة وارضائها ، لابعاد الشرور . وقد استبدل الملك راما الأول (١٨٠٤ ــ ١٨٦٨) أزهارا فضية وذهبية بريش الطاووس الذى أصبح مبتذلا من كثرة شيوعه بين عامة الشعب والراقصين المحترفين خارج القصر . وكان الملك مع ذلك مدركا لخطورة المساس بقدسية الرقص الكلاسى ، ومن ثم فهو يعتذر لجمهور المسرح بعبارة قصيرة تتردد فى الأغنية التى أضافها الى الرقص ، فيقول : « يعترض المشاهدون على هذه البدعة بدعوى أنها تخالف العرف ، ولكن أليس منظرها يوحى حقا بالحظ السعيد ؟ » .

وثمة رقصات أخرى تستخدم بعض الأدوات ، أو بعض الحركات فى أجزاء الرقص الخالص التى تتضمنها عروض « لاكون » ، قد وردت من الخارج ، ومع أنها أصبحت اليوم عروضا كاملة ثابتة فى ربرتوار تايلاند الا أنها لم تزل تتضمن بعض العناصر الأجنبية . فرقصة « المروحة » مثلا ، رقصة صينية تنتسب الى عهد الملك راما الثانى الذى أصدر

امره ذات مرة الى الجاليات الصينية والاسلامية فى بانجوك أن تشترك مع التايين فى احياء حفل راقص عظيم ، فاستخدم الصينيون المراوح (وقد ازدادت شعبية هذه المراوح خلال الحرب اليابانيـــة ، والمراوح المستخدمة اليوم فى هذه الرقصـــة كلها يابانية) ، فى حين اشترك المسلمون على مايبدو باستعراض « دق الصدور » الذى يصحبه لحن موسيقى معين ، ولم يزل العرضان باقيين حتى اليوم كعنـــاصر مميزة لرقصة « دافا دانج » Dava Dung وتتجلى بالمثل مقـــدرة التايين فى التكيف الفنى فى رقصـــة « فارانج رام تاو Farang Ram Tao اى « الرقصة الأوروبية » التى ظهرت مع طلائع التجـــار البرتغاليين الذين قدموا الى تايلاند فى القرن السابع عشر ، وتختلف عن الرقصات السيامية الأكثر اصـــالة فى أنها لا تســـتخدم حركات اليد ، فاليدان تستقران عند الوركين كما فى بعض الرقصات الفولكلورية الغربيـــة . وتتحرك القدمان بمثل حركتهما فى رقص القباقيب ، أو رقصة الهزهزة (الچيج) . ويولد هذا الرقص فى نفس المشاهد الأجنبى أثرا ممتعا . ولمـــا كان الرقص السيامى يؤدى دائما والقدمان عاريتان ، بسرعة أبطأ كثيرا من سرعة الأداء فى الرقص الشعبى الغربى ، فان القدمين تدقان الأرض فى رفق وهدوء ، وبحركة بطيئة مريحة .

***

الـــدرامـــا

من عوامل نضج المسرح فى تايلاند ، جودة وتفوق الانماط الكلاسية من الرقصات والمسرحيات الراقصة . وبالبلد بالمثل مسرح شعبى ناجح يسمى « ليكيى » Likay تغلب فيه الدراما على الرقص ، وينهض آية على تجاوب طبيعى مع الواقع واهتمام عميق بالكشف عن خفايا القصة التى قد يجهلها الجمهور وقد يكون عالمـــا بها من قبل . و « ليكيى » نمط معروف للغالبية العظمى من التايين ، أكثر من مسرحياتهم التقليدية خون ولاكون التى تبدو شكلية الأســـلوب بعض الشىء أو غير متاحة لمتوسطى الناس . والأمر على عكس ذلك فيمـــا يختص بالأجانب ، فلست أعرف سائحا مر ببانجوك ولم يشهد برنامجا فىمسرح سيلباكورن ويتمتع به . ولسوء حظ ليكيى لم يتعرف عليه الا النزر اليسير من الأجانب .

وليكيى لهو شعبى ، بكل ما يبطنه هذا التعبير من معان ، ويشغل ما لا يقل عن عشرين مسرحا موزعا فى كل أنحـــاء مدينـــة بانجوك .

وتزدحم هذه الدور كل ليلة من الثامنة مساء حتى الثانية عشرة بأناس من كل الطبقات ، من سائقى الريكشا(١) ، الى فئـات المستخدمين الـكتابيين بل وافراد المجتمع الراقى فى بانجوك المولعين بفن المسرح . واذا لم يكن أى من هـذه الدور يتمتع بمركز مالى وطيد مثل مسرح سيلباكورن ، فان مرد ذلك الى التنافس الشديد القائم بينها . وثمة المئات من فرق ليكيى تعمل كل ليلة على مدار السنة . وأثمان المقاعد فى هذه المسارح بخسة للغاية ، فلا يزيد أجر أحسن مقعد فيها عن خمسة وثلاثين « تيكال » ، أى عشر « سنتات » . ولم يعرض الجمهور عن اية مسرحية من مسرحيات ليكيى . واذا اجتمع فى حفل تعرض فيه احـدى مسرحيات ليكيى ، عدد من نجوم هـذا المسرح ، كان من العسير الحصول على تذاكر فى الحفل ، وكان على الـكثير من الناس ان يقنعوا بالوقوف فى آخر القاعة أو فى طرقاتها . ولا يكتمل حفل فى معبد أو فى عيد قومى دون عرض « ليكيى » خاص ، وكثيرا ما يجرى فى الهواء الطلق — ويلعب الممثلون على مسارح تقام وقتيا من الواح خشبية واهية مهتزة ، أمام ستائر خلفية مهلهلة . ويشـغل مسرح اليكيى مركزا ضخما فى حياة التايى المتوسط الذى يعيره اهتمـاما اكبر بكثير من اهتمامات الناس فى البلاد الأخرى بأمور أكثر جدية من المسرح . هذا الاهتمام ربما ينشأ فى نفس التايى منذ نعومة أظفاره ، فالأطفال فى تايلاند يدخلون المسرح دون مقابل ، بل ويستطيعون الوقوف الى جانب المنصة خلف الفراقة الموسيقية أو بجوار المنـاظر الجانبية ، ويستطيعون ما داموا لا يعرقلون الممثلين فى عملهم ، أن يحملقوا فى الأداء من الأبواب التى تؤدى الى خشبة المسرح .

ومن الغريب ان ليكيى ، وهو نمط درامى دنيوى خالص ، له ارتباط خاص بشعائر تكريس أى صبى أو رجل تايى عندما يصير كاهنـا ، فالذكور ملزمون بقضاء شطر من حياتهم نساكا يتعبدون . ومن ثم تقيم أسرة الشخص المحتفى بتكريسه عرض « ليكيى » خاصا ، اذا استطاعت ذلك ، يحضره الجيران ، وكل من يتصادف وجودهم بالقرب من المـكان دون أن يدفعوا اجرا . أما فى حفلات الزفاف التى وان كانت أقل من غيرها اتساما بالمظاهر القدسية ، الا انها تفترض مع ذلك التزامات روحية دائمة بين الزوجين ، ومن ثم فان عروض الخون هى دون غيرهـا من الأشكال المسرحية فى تايلاند المناسبة لهذه الحفلات .

(١) عربات صغيرة لنقل الأشخاص يجرها آدميون .

وليكيى نمط مسرحى حديث العهد ، بالنسبة للمعدلات الآسيوية فى هذا المجال ، نشأ منذ أكثر من مائة عام بقليل . ويرتد أصله الى الجالية الاسلامية فى بانجوك ، وتتكون من التجار الملاويين وفقهاء الدين الذين وفدوا الى تايلاند للدعوة الى الدين الاسلامى . وكلمة «ليكيى» منشقة من «ديكيى ايشى» dikay ichai ، وهى لفظة سيامية مرادفة لعبارة « الحمد لله » ، شاع استخدامها عندما لاحظ التايبون الترانيم الموسيقية الغريبة التى كان المسلمون يتغنون بها خلال شهر الصوم كل عام . وقد خلق التايبون بصورة ما من هذه الترانيم نمطا دراميا ، وألفوا لها قصصا . بيد أن الوشائج التى تربط هذه المسرحيات بمصدرها الاسلامى لم يعد لها اليوم أثر الا فى الأغنية الابتهالية المبهمة التى تجرى على خطوط النغم الأصلى ، ويترنم بها فى بداية كل عرض .

و « ليكيى » ، كمعظم المسرحيات فى آسيا ، عرض استطرادى يتكون من مشاهد قصيرة حية تتعاقب فى تتابع سريع ، ويشكل ، مثل أغلب مسرحيات جنوب شرق آسيا ، مسرحيات هزلية تتضمن مواقف مضحكة كثيرة ، تنتهى دواما بانتصار الحق . وقد جرت العادة فى السنين الأخيرة ، من أجل تشجيع الناس على متابعة عروض ليكيى ، أن يستمر عرض القصة ليلة بعد أخرى ، فى حلقات مسلسلة كحلقات الأفلام السينمائية القديمة ، الأمر الذى ينتج عنه نوع من التقطع والتشابك فى العقدة الروائية . ويحاول كاتب مسرحية ليكيى أن يمط بقدر ما يستطيع فى قصته ، على العكس تماما من كاتب المسرح فى الغرب الذى يجهد فى أن يوجز كل مايريد قوله فى عمل مركز لا يستغرق اداؤه أكثر من ساعتين ونصف فى حفلة واحدة . وهناك من مسرحيات ليكيى مايستغرق عرضها اسبوعا أو أكثر اذا حظيت بنجاح . والكثير منها يعاد احياؤه مرة بعد أخرى اما بالنص الأصلى ، واما فى صورة ملاحق أو امتدادات للنص الأصلى .

وتشتمل عروض الليكيى الحالية على عدد من العناصر المأخوذة من خون ولاكون ، والتى تعد امتدادا لمسرحيات سيام الكلاسية . وفى هذه العروض تجلس فرقة « بيفات » الموسيقية الى جانب المسرح (وليس بها مغنون ، لأن الممثلين يؤدون كل الأحاديث والأغانى) ، وتصاحب كل اللحظات الرئيسية فى الأداء ، ويؤدى الممثلون بعض الرقص ، وعلى الأخص الملوك والملكات الذين يشكلون أدوارا نمطية أساسية فى كل مسرحية « ليكيى » ، ويرتدون ملابس أقرب فى طرازها الى ملابس راقصى « لاكون » ، ويؤدون حركات وخطوات ثابتة مرسومة لجميع الدخلات والخرجات . وعندما يدخلون خشبة المسرح ،

يسيرون فى اتجـاه خط وهمى ، يشبه اذا رسم ، علامة اسـتفهام كبيرة ، ثم يخطون فوق عتبة باب وهمى ، ويجلسون على الأرض ، ويبدأون حوارهم من فوق المنصة القائمة فى وسط المسرح ، ويؤدى الممثلون بعض الحركات التقليدية : فعليهم جميعا أن يركعوا وينحنوا للنظارة عند دخولهم خشبة المسرح لأول مرة ، ويقابل هذه الحركة فى خون ولاكون رقصة التحية والاحترام التى يؤدى فيها أفراد الفرقة كلها تحية تمهيدية طويلة قبل بداية القصة . وتعتبر جميع الحركات فى الأجزاء الراقصة من المسرحية ، فى نظر الأجنبى ، سيامية الطراز . وهناك فرق رئيسى فى طفرة الجذع العلوى ، أو ما يسمى « كتم الهواء فى الصدر » الذى يبرز الوحدات الايقاعية . ففى لاكون تؤدى هـذه الطفرة الى أعلى ، وكأنما يرفع الراقص جسمه ، فى حين أنها فى ليكيى تؤدى الى أسفل ، مما يجعـل الحركة تبدو أثقل وأرسخ من حقيقتها .

والراقصون كلهم من الرجال ، كما فى « لاكون » ، ومع ذلك فان القليل من النسوة يظهرن فى هذه الأيام على خشبة المسرح فى أدوار النسـاء ، على الرغم من أن الكثير من الممثلين الرجال الذين يقومون بأداء أدوار النساء يرتدون ثيابا عصرية تضفى عليهم مظهرا واقعيا ، تمشـيا مع أذواق جمهـور بانجوك المتقلبة . ويلعب دور الفتى الأول دائما أكثر شبان الفرقة وسامة . واذا قال انسان فى حديث عادى ان شخصا ما « ليكيى » فانه يقصد بذلك أن هذا الشخص بديع الهيئة للغاية . على أن ممثل « ليكيى » الذى يؤدى أدوار النساء يغلب على طبيعته الضعف والأنوثة ، ويسـاعد تنكره بمساحيق وأحمر شـفاه سميك ، وثوبه الحريرى ، والأقراط الماسية التى تتدلى من أذنيه ، على إبراز هذه الطبيعة فيه .

والميل الى الرجال المخنثين أمر شائع فى كل بلاد آسيا عامة ، ولا يتضمن أية مشاعر جنسية من التى قد يتوقعها الغربى . ويوجد فى مسرح « كابوكى » اليابانى شخصـيـة تسمى « ايرو أوتوكو » iro-otoko لرجل وسيم جذاب ، ويؤديه غالبا رجال من المتخصصين فى الأدوار النسوية . ودور « ايرو أوتوكو » على خشبة المسرح هو فى العادة دور الرجل السيىء الحظ الذى يستدر الاشـفاق ، وينحصر كل عزائه فى الحيـاة فى جاذبيته للنسـاء وجرأته فى العـلاقات الجنسية . ونجد فى الصين شخصية الطالب الفتى الجميـل الذى يجذب اليه الأنظار ، وانما يسىء الناس معاملته . ويتراءى للغربى أن أجمل الرجال فى كل أنحاء آسيا ، حتى فى الأفلام السينمائية ، ذو

سمة انثوية بعض الشيء . وتثير هذه الحقيقة لونا من التضارب الحاد في التذوق المسرحي بين آسيا والغرب . فنحن في الغرب نهتم بالرجل الممتلىء رجولة ، الملفوف العضلات ، من طراز لانكستر او براندو . اما في آسيا ، حيث يندر الشذوذ الجنسي ، وتنعدم الخشية منه ، تقل اهمية التعلق بمبادىء الرجولة كغاية في ذاتها ، وذلك من الوجهة النفسانية ، ويزداد ميل أفراد الجنس الأنثوى الى الرجل الذي يغلب عليه لطف الشمائل ورقة الحاشية ، فوق خشبة المسرح وخارجها . ولابد من القول بأن الرجال الذين يؤدون هذه الأدوار على المسرح اصحاء من الناحية النفسية في معظم الأحوال ، فهم يتزوجون بطبيعة الحال ، ولو أن الصورة التي يظهرون بها في المسرح والتي تكسبهم الكثير من المزايا مع النساء في حياتهم الخاصة تكون مصدرا لشقوة زوجاتهم . وتختلف تفسيرات الآسيويين لهذه الظاهرة ، على أنه يبدو أن الآراء تتفق عموما على أن أجمل صورة تظهر على خشبة المسرح هي الصورة التي تتخذها المرأة ، وأن أبشع صورة للخسة والدناءة تتمثل في نمط من الرجولة الفجة . ولكي يخلق الانسان شخصية رجل وسيم انيق المظهر لابد أن يعتمد في تمثيله على المرأة أكثر مما يعتمد على الرجل . وفي آسيا ، حيث لا تبرز الفروق كثيرا بين الرجل والمرأة ، من حيث القامة وكمية الشعر وما الى ذلك — وحيث يتبع المسرح تقليدا قديما يتيح تبادل الأدوار (بين الذكور والاناث) ، وحيث تسكن الجودة والحسن بين حدى الجمال المفرط والخسة البالغة ، فان الميل يتجه بطبيعة الحال الى فن أقل تحديدا من الناحية الجنسية ، والى تخطيط جمالي للشخصية المسرحية يجعلها أقرب الى شخصية الخنثى .

والفرق الرئيسي بين ليكيي وخون أو لاكون هو أن مسرحية ليكيي تؤدى أداء حرفيا وبأسلوب واقعي ، وتتبع تطورا دقيقا ومدهشا في الخطة الدرامية ، وليس فيها آلهة أو شخصيات تسمو على البشر ، ورغم ان الملوك والملكات يشكلون عناصر فعالة مركزية ، الا أن الأدوار الرئيسية تمثل مخلوقات بشرية عادية كثيرا ما تكون في وضع اجتماعي دنيء . ويتحدث الممثلون في أدوارهم باللغة السيامية العصرية الدارجة . ويزخر العرض بالأغاني . ويترنم الممثل ، في الفينة بعد الفينة ، بأغنية أمام مكبر الصوت القريب منه ، كلما اقتضاه الموقف أو اتاح له ذلك . وهذا الغناء اما أنه يؤكد انفعالاته ويفسر الفعل المسرحي الذي جرى منذ هنيهة ، واما أن يعلن مقدما عما سوف يقدم في المشهد التالي . وتلتزم خطب « ليكيي » وأغانيه بقواعد صارمة ، فيما عدا الأحاديث الصغيرة . ولابد أن تكون الجمل شاعرية ، تراعى

القواعد الدقيقة الخاصة بالسجع والوزن ، وترتجل عفو الخاطر . وهذه الأبيات الشعرية تنبثق فى لحظة القائها . ولا تعرض المسرحيات أبدا مرتين بنفس الأسلوب . ولما لم يكن هناك نص مكتوب أو أشرطة مسجلة ، فانه من المستحيل اقامة « ربوتوار » للمسرحيات ، ثابت ، وتقليدى ، وقابل للنقل . فالمثلون والكاتب الدرامى يتفقون معا على موضوع المسرحية ، ويضعون قائمة بالشخصيات ، ويحددون زمن العرض ، وتخطيطا لتسلسل المناظر ، وذرواتها ، ويختارون الالحان للأغانى ، ويتركون ما عدا ذلك لوحى الساعة .

وكان اغلبية موضوعات ليكيى فى الماضى تعالج قصصا من حرب بورما ، ذلك العهد المضطرب فى تاريخ تايلاند حين توالت خسائرها أمام البورميين ، وتركت لهم العاصمة ينهبونها ، ويأسرون الراقصين والموسيقيين ، ويرسلونهم الى مندلاى ورانجون كغنائم حرب . وقد قام يونو U Nu بزيارة تايلاند بقصد الاعتذار والتكفير عما ارتكبته بورما فى حق تايلاند من شرور وما أنزلته بها من ويلات ، فغرس شجرة من نوع «شجرة تأملات بوذا » فى موضع خرائب عاصمة تايلاند القديمة . ونتيجة لهذه المحاولة التى بذلت لخلق علاقات طيبة بين البلدين ، أصدرت حكومة تايلاند أمرها الى جميع فرق ليكيى بالغاء كل المسرحيات التى تتصل بحروب بورما . وكانت هذه ضربة أصابت المسرح ، الأمر الذى يحدث عادة كلما تدخلت الحكومات فى الشئون الفنية ، ولكى تعوض فرق ليكيى عن هذه الخسارة فى مادة الموضوعات القصصية ، فانها تقوم حاليا بالحث على اخراج مسرحيات تناوىء الشيوعية .

وتتواءم مسرحيات ليكيى مع هذا الغرض الأخير بصورة مدهشة ، ليس لأن ما تتضمنه من شخصيات الملوك والملكات ، انما هى شخصيات بطولية ، ولو أنها ثانوية فى المسرحية ، ولا لأنها مسرح شعبى على مستوى فطرى بسيط ، فهى من أجل ذلك بوذية فى جوها ومشاعرها ، ليس من أجل كل ذلك فحسب ، وانما أيضا لأن أعمال السلب وخيانة العرش (أو الحكومة) تشكل بوجه عام المحور الذى تدور حوله حوادث العقد الروائية . ولقد كان لهذه المؤامرات ، والانقلابات ، والثورات ، واستشهاد الأبرياء مجال رحب فى قصص ليكيى الحية ، ومن الميسور تعديل هذه القصص حتى تدور حول الشيوعيين . ويجب، تبعا للمبادىء الأخيرة ، أن يرتدى الشرير ثوبا أحمر ، ويسعى للاطاحة بالسلطة الحاكمة ، ويدبر هدم الدين ، ويقدم ولاءه لبعض السلطات الأجنبية

بشرط الا تكون بورما من بين هذه السلطات . على أن ليكيى كانت دواما مسرحا شعبيا ، يحبه الشعب ويألفه ، ومن ثم فانها تعبر عن رغبات المواطن العادى أكثر مما تعبر عن رغبات الحكومة. وفرض رقابة حكومية على هـذه المسرحيات مشكلة صـعبة بسبب طبيعة هـذه المسرحيات الارتجالية . وتتعاون فرق ليكيى اليوم مع الحكومة،ما دامت الشيوعية مذهبـا سياسيا لا يستسـيغه التايبيون ولا ترتضيه ضمائرهم ، فى الوقت الحاضر على الأقل . بيد أنه من المشكوك فيه أن تستمر مسرحيات ليكيى فى امتثالها لأوامر الحكومة اذا مـا اتضح أنها لم تعـد ترضى جمهورها .

وهذا التدخل فى شئون «ليكيى »ـ ويتم غالبا فى صورة رجاء من الحكومة لتتعـاون معها فى سياستها الداخلية والخارجية ـ يدل من ناحية على اعتراف الحكومة بهذا المسرح . وكان آخر تدخل للحكومة فى هذا الصدد غير مشجع ، وقد حدث عندما كانت تايلاند خاضعة للنفوذ اليابانى . فقد ارتأى لوزير الخارجية فى ذاك العهد أن ليكيى فن مبتذل ، تحف بمقاصده الريبة والظنون ، ومن ثم حرم استخدام لفظة « ليكيى » واستبدل بها اللفظة السنسكريتية السيامية ناتا وندرى nata dundri ومعناها «الرقص والموسيقى» . ولما كانت الأقدام العارية ، فى الوقت ذاته ، تعتبر غير لائقـة لأمـة تجارب الغرب ، فقـد أجبر الممثلون على ارتداء جوارب قطنية بيضاء طويلة. وكان هذا هو التعديل الوحيد الذى بقى من ذاك العهد حتى يومنا هذا . ومن المتيقن أن أية تغييرات تجرى فى ليكيى لابـد أن تتمشى مع أذواق الجماهير حتى تستمر نافذة بعد انقضاء القرار الحكومى الذى يفرضها . ومن المؤكد أن ليكيى سوف يبقى حيا أمدا طويلا ، وسوف يتطور ، ولا مراء تبعا لرغبات المشاهدين لا بمشيئة الحكام .

ومن انجح مسرحيات « ليكيى » ،مسرحية اللص ذو الثوب الحريرى الأحمر ، وقد عرضت فى حلقات استغرقت عدة أسابيع ، وتتكون من مجموعة طويلة متشابكة من مشاهد متفرقة تعرض فيها منوعات من الأحـداث المستقلة عن بعضـها البعض . فثمة ملك فى بلدة ما (ولا تستخدم ليكيى مناظر مسرحية ، وانما تقتصر على ستارة خلفية واحدة مطرز بها اسم الفرقة ، ومنصة التمثيل ، وبعض الكراسى التى يحضرها الممثلون حسب الحاجة) ، حاصر العدو عاصمة ملكه · وثمة رجـل من الأوغاد يلبس قميصا احمر وسراويل حمرا قصارا ، وفى أذنيه أقراط وفى معصمه ساعة ، يخبرنا انه هو ورئيس الوزراء يخونان العرش .

وينتهى الى علم الملكة التى بقيت فى العاصمة أن الملك قد تزوج فتاة فى القرية ، وأن هذه الفتاة هى أخت رئيس الوزراء اللئيم . ويدخل شاب يترنم بأغنية تصف كيف يعيش فى معبد لافتقاره الى دار تؤويه ولا يملك ما يتدثر به فى الليل سوى قطعة من قماش رقيق . ويصرح أنه لا يعرف حتى أباه . ويتفاوض أحد الممثلين الهزليين ورئيس الوزراء مع اللص ذى الرداء الحريرى الأحمر ، ويتدبران تنظيم جيش لمحاربة الملك .

وتظهر الملكة (الأولى) فى الغابة وهى تترقب قدوم نجدة . أما ابنتها التى أتت معها الى الغابة فانها تتنكر فى هيئة رجل ، وتسعى لاحضار الطعام لأمها ، على طريقة « روبن هود » . ويظهر غلام يلبس ثوبا أخضر وعليه قناع أرجوانى ، يمثل طائرا يندفع على خشبة المسرح ، ثم يسقط ميتا وقد أرداه سهم أصابه . ويثب الشاب على الطائر (الشاب الذى لا يعرف والده ، ولكنا نرتاب الآن فى حقيقة أمره ، ونحزر أنه أمير) ومعه مهرج ، ويتظاهران ، باستخدام ركائز وهمية ، بطهى الطائر وأكله . وتدخل ابنة الملكة ، وهى التى قتلت الطائر ، ويثور غضبها لأنها كانت تريد تقديم الطائر غذاء لأمها ، وتزجر الرجلين ، ويتضح لها أنهما يعملان فى جيش قد جمع لمحاربة الملك . وتصفع الفتاة الأمير الشاب ، فيقسم أنه سوف يتخذها زوجا له . وتزداد كثافة العقدة الروائية . ويتضح فى النهاية أن اللص ذا الثوب الحريرى الأحمر امرأة ، وأن رئيس الوزراء الشرير قد قتل ، وأن أخته الملكة (الثانية) قد استبعدت . ويعود الملك الى عاصمته ، ويتزوج الأمير الشاب الفتاة رغم كونهما أخوين .

والمسرحية لا مغزى لها اذا لخص موضوعها على هذا المنوال . ولكن الغريب فى الأمر انها عندما تعرض على خشبة المسرح تثير فى نفوس المشاهدين قدرا كبيرا من الترقب والاهتمام . وعلى كل حال فان جاذبية ليكيى لا تنبع من قصصها بقدر ما تنبع من براعة ممثليها فى التمثيل والرقص وارتجال القصائد الشعرية وترنيم الأهازيج المتعاقبة . وليس من الصواب أن ننظر اليها ونقومها من ناحية القصة فقط ، وليس من شأن ملخص القصة الا ان يضلل القارىء فى تقديره لقيمة المسرحية . وهناك من الممثلين من ارتفعت كفاءتهم وبرعوا فى حرفتهم حتى انهم لينقلون الى وجدان المتفرج احساسا صادقا بفن المسرحية . وينطوى « ليكيى » على شىء من الركاكة والفجاجة ، الشىء المتوقع من مسرح يعرض فنه على أفقر الطبقات فى البلد . على أن هذه الفجاجة تبدو يسيرة لا قيمة لها اذا قيست (الى جانب) ما يتمتع

به من مادة وفيرة ممتعة ، ومستوى رفيع في الأداء . وسوف تجتذب عروض ليكيي جمهورا أكبر من الجمهور التايى الخالص الذى يقبل عليها وحده دون غيره فى الوقت الحاضر ، اذا أتيح لها بعض التوجيه والارشاد ، أو التأييد والرعاية من جانب الحكومة ، مع ادخال بعض التحسينات الفنية (التكنيكية) فى الحرفة المسرحية ، وهى تحسينات سوف تنبثق اذا ما خبر الممثلون مسارح أخرى ذات مجال أوسع ونطاق دولى أكبر من مسرحهم .

***

وفى فترة قصيرة أعقبت الحرب العالمية واستطالت حتى حوالى عام مضى ، شاع مسرح حديث ، لم يجد له اسما أفضل من اسم « لاكون » Lakon ولم يكن فى تايلاند ، فى ذلك الوقت ، صناعة سينما خاصة بها ، فكانت تعتمد اعتمادا كليا على ما تستورده من الأفلام الغربية والهندية والصينية . ولعل هذا النقص فى المسرح الحديث قد أوحى بنمط لاكون الجديد (وكان ليكيى نفسه نمطا قديما فى مفهوم الجماعات الفنية التقدمية) . وكانت جميع مسرحيات لاكون هذه مغرقة فى الخيال والتلون ، تتمشى مع خطوط ما نعنيه فى العصر الحاضر بتعبير الكوميديا الموسيقية . أماالقصص فكلها تقريبا رومانسية بعيدة عن الواقع ، تتعامل مع الملوك والملكات الذين يقتلون دائما بأيدى أعدائهم الأشرار ، ويثأر لهم أخوة أوفياء . على أن لاكون نمط جديد فى وسائله الفنية ، وحركته السريعة ، عصرى فى جوهره من ناحية طرز الزى والتنكر . أما الموسيقى فهى غربية بحتة ، تصحبها أغان متتالية ، على نمط الفودفيل ، فى حين تعزف الفرقة الموسيقية التى تستخدم سكسيات (والسكسية saxophone هى الآلة المفضلة عند ملك تايلاند الحالى) ، وبيانو ، وكمنجات ، الحانا عاطفية هزلية تحاكى الألحان الأمريكية الشعبية . ولا تتضمن مسرحيات لاكون رقصا ، اللهم الا بعض المقتطفات من رقصة رامبونج .

ومن بين العدد الكبير من مسرحيات لاكون التى كتبت ومثلت فى هذه الفترة ، برز كاتب مسرحى لوذعى اسمه « كمت شاندروانج » Kumut Chandruang ينحدر من أسرة يشتغل أفرادها بالمسرح ، وكان أبوه رئيسا لفرقة « لاكون » كلاسيه ، والتحق فوق ذلك بمدرسة فى أمريكا ، حيث عرف بكتاب الفه بعنوان « عهد الصبا فى سيام » منذ بضع سنوات . وقد زودته خبرته واتصاله بالمسرح الحديث فى أمريكا بمادة دسمة ، وجعلته ينفذ ببصيرته فى الأصول التكنيكية التى

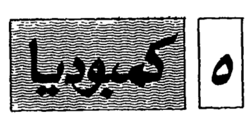
لم يكن لها نظير فى تايلاند فى ذلك الأوان . وقد هيأت له هذه المزايا وحدها وبذاتها مركزا طبيعيا فى المسرح . وكانت ميوله تتمشى مع خطوط « أوجين أونيل » الذى لم يزل كاتبه المسرحى المفضل ، ولكنه لم يستطع التخلص من ضغط الجمهور السيامى .

وكانت محاولاته فى نمط «لاكون» الحديث مثل غيرها من المحاولات فى هذا الميدان : فخمة ، مفعمة بالتلون الكثير والزخرف ، والغرابة . ولكنه حاول فعلا توسيع مجال هذه المسرحيات على قدر ما يسمح له به الرأى العام . وكانت أولى مسرحياته التى حظيت بنجاح حقيقى منذ ست سنوات ، اقتباسا من مسرحية « الموت فى أجازة » سماها « الموت يتنكر » ، وادمج فى الفصل الثانى الذى كان شيطانى السمات مثيرا ، يبهر الأنظار ، مشهدا من « جحيم دانتى » ، أعقبه بمشهد على نمط أقصوصة الجنيات Livery of Eive للكاتب ف . و . بين F. W. Bain حورها حتى تلائم قصة « سيفا » وزوجته « أوما » ، ونمى فيها بلطف فكرة أن المرأة الحسناء خطرة على نفسها بقدر ما هى خطرة على غيرها من الناس . وكان آخر محاولاته ، وهى المحاولة التى تمثل خاتمة هذا النمط الجديد المسمى « لاكون » فى تايلاند كلها ، مسرحية « ماكبث الخائن » المقتبسة بالطبع من شكسبير ، ولكنها منسقة فى مناظر سيامية خالصة . وفى هذه الفترة من عهد المسرح الحديث ، وهى أول فترة هامة فى تاريخ الدراما فى تايلاند منذ عهد « ليكيى » ، ربح كتاب المسرح قدرا كبيرا من المال . وكانت أية مسرحية « لاكون » تغل لكاتبها أكثر من ضعف ما يصبو اليه من الربح مؤلف أكثر الكتب رواجا ، وبدا كأن لونا هاما دائما من الفن المسرحى قد بزغ فجره . وأخرجت مسرحية حديثة ، جدية ، تسمى « العاصفة » وهى تراجيديا تدور حول الفسق بالمحارم وازهاق الأرواح ، كتبها « تساويو » Ts'aoyu أشهر كتاب الصين العصريين ، ولكنها لم تكن موفقة .

أما اليوم ، فلا يوجد أى مسرح حديث من أى نوع . وأما « كمت شاندروانج » فانه راح ينقب عن الماس فى غابات سيام الداخلية . وتشتت ممثلو وممثلات فرقته ، فمنهم من اتجه الى السينما ، ومنهم من احترف أعمالا لا تتصل بالمسرح بتاتا . وعاد واحد منهم أو اثنان الى تدريس اللاكون الكلاسى . على أن انعدام المسرح الحديث أمر يصدم الأجنبى ويحمله على الأسف أكثر مما يفعل بالتايى . فاذا سألت تاييا عما جرى لمسرحه الحديث ، تجاهل سؤالك ، وقابلك بسؤال مضاد

قائلا : « وماذا حدث للمسرحيات الكلاسية الغربية ؟ » ولا يستحق فشل المسرح الحديث ، فى مفهوم الأغلبية من الأسيويين ، لوما أكثر مما يستحقه اهمال المسرح التقليدى .

وليس ثمة سبب يبرر عدم القيام بمحاولة آخرى لاحياء المسرح الحديث فى تايلاند . فالتايون شعب معروف بحبه للمسرح وتحمسه الشديد له . فاذا ظهر مسرح حديث بصورة ثابتة نهائية ، فان تايلاند سوف تكمل نضجها المسرحى ، وسوف تتغير الخطط الدرامية ، حتى الخاصة منها بالمسرحيات القديمة ، وسوف تصبح على الأرجح باوعة وغنية بالمعانى ، وعلى المستوى الرفيع الذى يقوم عنده التمثيل والرقص فى الزمن الحاضر .



٥ كمبوديا

كمبوديا مملكة صغيرة ، تزيد فى مساحتها قليلا عن ولاية «كونكتيكت» (١) وتعداد سكانها يقرب من تعداد سكان ولاية « ايووا » ، (٢) وكانت فيما مضى قسما من أقسام الهند الصينية الفرنسية ، وهى اليوم دولة مستقلة ، تبعا لقرار مؤتمر جنيف (١٩٥٥) ، والفرنسيون الوحيدون الباقون فيها هم المندوب السامى ، وحفنة من زارعى المطاط والفلفل (وتنتج كمبوديا أجود فلفل فى العالم وأغلاه ثمنا) ، وهيئة من المدرسين فى المدرسة الحربية فى العاصمة بنوم ــ بنه Pnom-Penh

ولم تثر أية مستعمرة فقدتها فرنسا أو فى سبيل فقدانها (باستثناء لويزيانا على ما يحتمل) قدرا من الأسى والأسف فى نفوس الفرنسيين المتنورين بقدر ما أثارته كمبوديا ٠ وقد حكمتها فرنسا زمنا يقل عن القرن (أو بالأحرى باشرت « حمايتها » على حد تعبيرها المهذب الذى كانت تفضل استخدامه) ، بيد أن المكانة التى احتلتها كمبوديا فى قلب الأمبراطورية الفرنسية ، كانت أشبه شىء بمكانة جزيرة « بالى » فى قلب هولندا ــ مكانة تقوم على علائق المودة والسماحة ٠ وتتفق كمبوديا مع « بالى » فى عدد من المظاهر الغريبة الساحرة فى مناظرها الطبيعية وشعبها ٠

وكمبوديا ، شأنها شأن معظم بلاد جنوب شرق آسيا ، تمتد فيها الأحراش الموحشة الى جانب الأراضى المربعة المزروعة أرزا ٠ وتربة كمبوديا شديدة الخصوبة حتى ان الكثير من أراضيها تغل أربعة محاصيل فى السنة الواحدة ٠ ويعيش الأهالى فى بيوت خشبية ترتفع عن سطح

---

(١) Connecticut من الولايات المتحدة الأمريكية ــ مساحتها ١٢٦٨٨ كم٢ ٠

(٢) Iowa من الولايات المتحدة الأمريكية ــ يبلغ عدد سكانها ٢٦٢١٠٧٣ نسمة ٠

الأرض على قوائم خشبية ، فالأنهار تفيض فى فترة معينة من السنة ، يتنقل الأهالى خلالها فى قوارب صغيرة ذات مجاديف ، مصنوعة من جذوع الأشجار المجوفة • وعندما يتراجع مياه الفيضـــان ، وهى تفعل ذلك فى مواعيد منتظمة ، انتظام عقارب الساعة ، يجد الأهالى زادهم من الغذاء : وذلك هو السمك • بيد أن اصطياد السمك ليس رياضة ولا عملا شاقا • ففى فصل الجفاف ، يحفر الأهالى مجموعات من الحفر حـــول بيوتهم ، وتحتجز هذه الحفر السمك الذى يسبح فى مياه الفيضانات عندما تنسحب هذه المياه ، وتبقيها فى جوفها حية قريبة المنال • وعندما تفرغ المؤونة ، تأتى مياه العام التالى برصيد جديد •

ويعرف شعب كمبوديا من الوجهة السلالية بالخميريين ، وهم ماتبقى من حضـــارة قديمة ، أقويـــاء البنية ، ذوو مظهر داعر متأجج ، يمكن تشبيهه بهيئة الملاويين الذين تجـــرى دماؤهم فى عروق الأغلبيـــة من الكمبوديين . وهم على العموم أكثر وسامة من جيرانهم السياميين أو الفيتناميين • وللرجال شعور تميل الى الطول ، فى حـين تربى النســوة شعورهن بطريقة وسط بين قصر شـعر الفتاة الصغيرة وقصـــة شعر البحارة • ويرطب النساء وجوههن بأدهنة من عجـــين الأرز ، يجعلهن كالذاهبات الى ميدان القتال ، وعلى وجوههن كل أدهنة الحـــرب • أما الرجال فانهم يشمون صدورهم كلها بزخارف تتفاوت بين صور المعابد التى تطبع بالوشم على الصدر كله الى صورة عضو التذكير مع عجلة « كرما » (١) التى تمثل الصفن فوق الضفيرة الشمسية • (٢) ولجميع القرويين على وجه التقريب لطخة واسعة دائرية زرقاء على الجبهة بين الحاجبين ، تشبه علامة الطائفة عند الهنود ، وهى بقعة حال لونها الى مدى الحياة ، وذلك بوضع كأس بها قطن مشتعل على جبهة الطفل ، والغرض منها وقايته من العين الحسود •

وقد نبع افتتان فرنسا بكمبوديا على الأرجح من بعض المظاهر الهامة التى يتسم بها البلد ، أولها مجموعة الأطلال العظيمة المعروفة باســـم « أنجكور » ، وتضم حـــوالى ستمائة من المبانى المتينة المزينة بالنقوش والتماثيل ، تنهض فى أحراش « سييمريب » ، وثانيها فرقة الراقصات الرائعة الخاصة بجلالة ملك كمبوديا فى قصر « خمير » الملكى بمدينة بنوم ـ بنه ، وتعد فى ذاتها كنزا حيا • وكان لفرنسا فى كل من هذين المظهرين يد عاملة • ومهما كانت حماقاتها الاستعمارية ، فان ذكاءها الفنى الحساس قد أكسبها مجدا وفخارا • واكتشف الفرنسيون الأطلال حيث بقيت فى

---

(١) كرما ـ اعتقاد بودى بأن حالة الانسان الحاضرة ترتبط بحياته السابقة •
(٢) شبكة من الأعصاب خلف المعدة •

موضعها قرونا طويلة ، وارتفعت حولها أشجار الغابة الكثيفة ، فعملوا على وقايتها بانشاء مصلحة للآثار ، واقامة العديد من المبانى من أكوام الحجارة المهشمة . وكان للعلماء الفرنسيين الفضل فى كشف النقاب عن قصة ذلك العصر العجيب الخيالى فى تاريخ الخميريين . وأثار الفرنسيون لأول مرة الاهتمام بالرقص الكمبودى بفضل ذلك المنصب الخطير ، منصب « المستشار الثقافى للعرش » ، فاحتفظوا لنا بصفاء العروض الراقصة الفـذة .

وعرف الناس تاريخ الخميريين ، وكان مدونا بشكل بديع فى أجزاء المبانى العظيمة الكائنة فى ضواحى أنجكور ، وأمدتنا هذه الكتابات المدونة بدورها بشرح للمكانة السامية التى كانت للرقص فى ذلك الأوان . ولم يزل الرقص الى اليوم يتمتع بالحظوة والتقدير ، على الأقل فى داخل القصر وفى قلوب الشعب . ولم تزل راقصات القصر ، رغم تأثرهن الشديد بتايلاند ، ثم رجوعهن الى وطنهن الأصلى بعد أن أعادهن التايبون اليه ، يشكلن الرابطة البارزة الوحيدة التى تصل كمبوديا الحديثة بتراثها القديم ومجدها الذى طوته عهود النسيان .

والحضارة الخميرية التى ينحدر منها الكمبوديون الحاليون مباشرة ، قد بلغت ذروتها الأولى فى القرن الثامن ، وينتسب الى هذا العهد أيضا أول نقش يشير الى الرقص ، اكتشف فى المنطقة . وقبل هذا العصر كان ثمة غزوات جاءت من الهند ، ومن جاوا المتأثرة بالهند ، وامتزج الفاتحون بالأهالى المغلوبين على أمرهم الى أن استوعبهم هؤلاء تماما . وقدم الأجانب الغزاة للبلد المغزوة رقصهم وعقيدتهم الدينية ، فى مقابل أفراح النصر والجزية . وكانت غزواتهم فى واقع الأمر ثقافية أكثر منها حربية ، استقدموا فيها ، كهنة ، وكذا بعض الراقصات ، منهن مومسات ، ومنهن نسوة طيبات من أصل كريم ، الا أنهن رقصن جميعا فى حفلات دينية وحفلات دنيوية لاستعطاف الآلهة . وفى مستهل العصر الأنجكورى العظيم الذى امتد من حوالى القرن التاسع الى الثانى عشر ، كانت شخصية هؤلاء الراقصات قد لصقت بأذهان الكمبوديين بصورة تماثل «الأبسارا» الهندية **Hindu apsaras** ، أى الراقصات السماويات اللواتى يسترضين الآلهة بالعطايا ، وبأجسادهن وفنهن . وتظهر صورهن على كل عمود ونقش بارز وحجر منحوت فى جميع الخرائب ، اما فى أوضاع تعبد وتقديم الهبات للآلهة أو فى هيئات رقص . وكان بعض « الأبسارا » الأحياء يلحقن بجميع المعابد الكبيرة . وتذكر احدى الكتابات الأثرية المنقوشة أن معبد « تابروهم » Ta Prohm ، وهو من المعابد الكبيرة ، كان يؤوى بصفة دائمة ما لا يقل عن ستمائة راقصة .

وانقلب الخميريون بدورهم غـــزاة مهاجمين ، وسيطروا فى وقت من الأوقات على معظم بلاد الهند الصينية ، وتايلاند ، بل وتلقوا الجزية من شبه جزيرة ملايو وسومطرة • ويصور الكثير من النقوش البارزة فى أطلال أنجكور تصويرا واضحا أعمال العبيد الذين انتزعوا من بين الشعوب المقهورة واستخدموا فى تشييد المبانى الحجرية العظيمة الكمبودية • وفى هذه الحقبة أنجز الخميريون بعضـــا من أروع الأعمال المعمارية فى تاريخ العالم • وفى انتفاضة متأججة ، براهمانية ثم بوذية ، أله بعـــض الملوك الخميريين أنفسهم فى المعابد والمقابر • وشيدت بعض المبانى بعجلة كبيرة حتى لقد تركت بعض أجزائها دون أن تتم ، أو أصابها العطب فى بعض المواضع بسبب الصنعة الرديئة غير المتأنية • والمعروف أن المعبد الأوسط الضخم فى أنجكور ، وهو معبد « ڤات » Vat قد استغرق بناؤه ثلاثين عاما ، وهو ثلث معدل الوقت الـــذى كان يســـتغرقه الأوروبيون فى بناء كاتدرائياتهم الغوطية • وكان الناس يعبدون الآلهة والملوك فى كمبوديا فى بادىء الأمر باعتبارهم رمزا للاخصاب والتناسل • ويضم كل برج فى معبد عضو تذكير مصنوع من الذهب المرصع بالماس •

وجاءت البوذية فى أعقاب الهندوسية • ولم تزل آثار ازالة أعضــــاء التذكير ، واستبدال تماثيل بوذا بها ظاهرة الى اليوم • وأصبح الملك المؤله يعبد بصفته صورة مجسدة للمولى بوذا • ومن المبانى الجديرة بالاهتمام ، المعبد الجوى الغريب المعروف باسم « بايون » Bayon ، فهو يحتوى على خمسين برجا ، لكل برج أربعة وجوه متماثلة ، تشرق بابتسامة خفيفة ساخرة غامضـــة ، على الطريقة البوذية ، وهى لا تمثل « لوكساڤارا » (بوذا الرحيم) فحسب ، وانما أيضا الملك « جاياڤارمان » السابع ومن « بايون » مركز المملكة ، تشرف وجوه هذا الملك الاله المائتـــان على كل أقاليمه ، فى اتجاهات العالم الأربعة • وما أن أقبل القرن الثالث عشر حتى استنزف الشعب الخميرى طاقاته ، وأمواله وعزيمته من جراء القرون الطويلة التى طواها فى أعمال التشييد الجنونية • فقد كانت ألواح الحجر الرملى والطوب الأحمر تحمل بأيدى الرجال مسافات طويلة • وتوقف تداول الذهب والحجارة الكريمة بسبب تكديس كميات كبيرة منها فى خزائن الآثار المقدسة فى المعابد • وأفنى الآلاف من أرباب الحـــرف والفنانين والأرقاء أعمارهم فى انجاز أعمال النحت والنقش الجبارة • وعجل آخر الملوك البناءين «جاياڤارمان» السابع بانهيار المملكة ، فقد شيد عددا كبيرا من هذه المبانى المقدسة ، حتى ليشاع أنه هو « الملك المجذوم » الغامض فى مملكة كمبوديا، ذلك الذى كان يأمل عبثا أن تجزيه الآلهة عن أعماله التى كرسها لعبادتها بأن تشفيه من علته •

وشيدت مبان أخر صغيرة خلال فترة قصيرة تلت هذا العهد ، بيد أن عظمة كمبوديا كانت قد أشرفت على الأفول • وفى هذه الظروف المستضعفة لم يعد الملوك الخميريون قادرين على صد السياميين الذين التهموا البلد تماما فى القرن الخامس عشر ، فقد اختطف هؤلاء الغـزاة الراقصـــات الكمبوديات ، وسطوا على المعابد ، وحملوا معهم ما وقعوا عليه فيها من ثروات ، وسحقوا الخميريين الذين ظلت حالتهم واهنة حتى حـــوالى عام ١٨٦٠ عندما اغتصبت فرنسا أراضى كمبوديا القديمة من السياميين ، بفضل نفوذ مبشريها الطامحين ، وأقاموا ملكا على العرش ، أعاد تشكيل البلاط ، واستأنف رعايته لفنون الرقص • وبدأت عند ذاك عملية عجيبة هدفها انعاش بلد نجا بشق الأنفس من الدمار • وتتابعت بعد ذلك أحداث خطيرة ففى عام ١٩٤١ أعادت اليابان قسما كبيرا من كمبوديا يضم أنجكور الى تايلاند فى مقـــابل تعاون الأخيرة معهـــا فى شئون الحرب . الا ان هذه الأقاليم قد عادت ثانية الى كمبـــوديا فى عام ١٩٤٦ بمقتضى الاتفاقية الفرنسية السيامية التى أبرمت فى واشنجتون . ومنذ بداية سيطرة فرنسا على كمبوديا ، تسربت انباء الرقص الكمبودى الرائع ، والاكتشافات العديدة التى تمت فى هذه البلاد ، الى مدينة باريس .وفى عام ١٩٠٨ ارسلت راقصاتالقصر والفرقة الموسيقية التى تعمل به الى فرنسا لتقدم مجموعة قصيرة من البرامج فى معرض المستعمرات ، فافتتن بهن المتنورون من اهل باريس الذين تقاطروا لمشاهدة هذه العروض . وردد « أوجست رودان » (١) الخبير الثقة فى معظم بلاد أوروبا فىشئون الجمال فى ذاك الحين استجابة الجماهير لتلك العروض ، فكتب بعبارة حماسية يقول : « لقد عرض علينا هؤلاء الكمبوديون كل ما يمكن أنتشمله فنونهم القديمة .. ان فنونهم الكلاسية عظيمة بقدر عظمة فنوننا الكلاسية .. ومن المستحيل أن نشهد الطبيعة البشرية وقد ارتفعت الىمثل هذه الذروة من الكمال ، ولسنا نملك فى هذا المجال سواهم وسوى الاغريق .. لقد وقعوا على وضعات لم أكن أحلم بها ، وحركات كنا نجهلهاحتى فى العهود الماضية » .

ومن ذاك الحين انبثقت سلسلة من الدراسات التى عكف عليها بعض الأجانب • وأمضى بعض الفنانين شهورا طويلة فى القصر الملكى فى بنوم بنه ، يرسمون الراقصات ويصفونهن فى حركتهن وفى راحتهن . وأقنع آخرون مدرسى الرقص فى القصر ان يتـــولوا تدريبهم على الرقصات الصحيحة الشائعة ، ثم أقدموا على ادخال أساليب الرقص الكمبـودى فى لندن ونيويورك . ونشر الفرنسيون فى الوقت ذاته حوالى أثنى عشر

(١) أكبر نحات فرنسى فى العصر الحديث ، ومؤسس المدرسة التأثرية فى النحت •

كتابا فى الرقص الكمبودى نفدت جميع نسخها مع الأسف ، ويعالج الكثير من مواد هذه الكتب مسائل لاتتصل مباشرة بفن الرقص . وثمة كاتب يفيض فى وصف (الشعائر المؤلمة) المتبعة فى أنجكور حين يفض الراقصات بكارتهن ، عند بلوغهن سن الحلم ، على عضو تذكير من حجر مرصع بالجواهر . ويصف كاتب آخر وصفا مستفيضا الحياة الحبيسة التى تحياها الراقصات بين جدران القصر فى انتظار تفضل الملك باختيار من تروق له منهن لمتعته الخاصة . وهناك كتاب آخر يتأسف لأن أحدهم أراد ، فى عشرينات القرن الحاضر أن ينظم معرضا يسجل فيه الثقافة الخميرية من العصر الأنجكورى الى يومنا هذا ، ولكنه لم يستطع أن يجد فى كمبوديا كلها فتيات يرقصن شبه عرايا ، أو حتى يتخذن وضعات بصدور عارية ونقبات شفافة تحاكى الراقصات السماويات المصورات على حجارة الحوائط ، ومن ثم رفض فى عناد ومكابرة أن يعتبر راقصات القصر همزة وصل بين ماضى كمبوديا وحاضرها وذلك على الرغم من الحقيقة الناصعة التى تبرهن على أن حركات الأيدى والأصابع والتواءاتها ، وامتداد المرفق امتدادا مفرطا ، وقصص الرقصات الحالية يمكن التعرف عليها كلها والرجوع اليها من الوجهة الفنية على الأميال الطويلة من النقوش المنحوتة على جدران مبانى أنجكور . ومن الغباء كذلك ، عند مناقضة استنتاجات هذا الكاتب ، الانتهاء الى أن الرقص فى كمبوديا قد بقى جامدا لم يتطور حوالى ألف سنة . فقد وجدت القوى الوافدة من العالم الخارجى ، وعلى الأخص تايلاند وفرنسا ، فى الجنس الخميرى المنهوك القوى فريسة طيعة . ولا ريب أن الحيوية القومية العظيمة التى أظهرها التايبون فى العصور الحديثة قد أثمرت فى فنون الرقص بصورة محسوسة . والواقع أن الرقص الكمبودى الحاضر لايختلف الا بقدر يسير جدا عن راقص «لاكون» فى تايلاند . ومبدأ الحركة فى نوعى الرقص واحد فى أساسه « وهو فى أصله كمبودى » ، وتكاد تكون الملابس واحدة (فهى سيامية بحتة) . ومن العسير أن نحاول اليوم فرز التقاليد والرموز وفصل ماهو سيامى منها وما هو كمبودى أصلى . ولابد أن يكون جزء كبير من هذا العمل مجرد حدس وتخمين .

ومما ساعد على زيادة تفوق تايلاند على كمبوديا فى هذا المضمار عدم استقرار عهد الملكية الذى جاء فى أعقاب عملية اغتصاب الرقص الكمبودى . وكان أقل ما يقال عن الحكام فى غضون تلك الحقبة أنهم يتشكلون فى تعاقبهم خطا متعرجا ، اذ كانت التقاليد فى كمبوديا تقضى بانتخاب الملك عندما تعم الفوضى البلاد ، أو عندما يثور الشك فى صحة ولاية العرش (وكان أعظم رجل فى البلاد هو الذى ينتخب ملكا ، من

الوجهة النظرية) ، وقلما كان أمثال هؤلاء الملوك يميلون الى النهـــوض بالرقص . وبعد نهب كمبوديا ، ظل العرش خاويا ، والملكية خاملة ، أما الراقصات اللاتى بقين بالقرب من بعض أعضاء الأسرة المالكة ، فانهن كن هناك بمحض الصدفة ، ولا يحصلن من هؤلاء على أية معونة مادية . واذا صرفنا النظر عن حالة القلق المتفشية فى الفنون الراقصة بآسيا فى الوقت الحاضر ، فاننى أعتقد أن فرقة القصر الملكى الخميرى تعتبر بلا نزاع ، من بين جميع الفرق الراقصة التى يرعاها الكثير من ملوك آسيا فى قصورهم اليوم ، أشدها تألقا وأعرضها شهرة ، وتتشكل من أبدع مجمـــوعة من الراقصات فى العالم كله .

ولابد فى هـــذه النقطة من تفسير العـــلاقة التى تربط بين الملوك والراقصين ، لأهمية هذا التفسير العظيمة فى قارة آسيا . ففى الهند مثلا ، نجد أن « كاثاكالى » فى صورتها الحالية قد ابتكرها « راجا » ، وكان أحسن عرض لبهاراتا ناتيام يقدم حتى وقت قريب فى بلاط «مهراجا بارودا » بعيدا عن موطنها الأصلى فى الجنوب . وكانت العلاقة بين الرقص الكاندى والملوك الكانديين ، وكذا بين المسرح البورمى وبلاط مندلاى ، والصعوبات التى واجهتها تايلاند عندما انفصل الرقص عن البلاط ، كلها أمور سبق لنا التنويه عنها . وان سيادة الباليهات الكلاسية فى الوقت الحاضر بصورة فائقة للعادة لترجع الى حماية الملوك لها ، كما سوف نرى فيما بعد . وتقيم هذه الظاهرة تباينا حادا بين الشرق والغرب الـذى هبطت فيه الرعاية الملكية لفنون الرقص الى قدر لايكاد يتجاوز تنظيم عروض خاصة . ولعل الصورة الوحيدة التى يتمثلها الشخص الغـربى المتوسط عن الرقص الأسيوى ، وهى صورة عاهل شرقى يجلس على الأرائك والوسائد ويرقب عرض فرقة السراى ، ليست بعيدة كثيرا عن الحقيقة الواقعة ، اذ تنبئنا أقدم المخطوطات التى نعثر عليها أن الأباطرة والمهراجات والملوك والأمراء والسلاطين والزعماء ينفقون على راقصـــات خصوصيات . وكانت الرقصات التى يؤديها هؤلاء الراقصات تشبه بدرجة كبيرة من الوضوح ، وطبقا لجميع الصور والأوصاف المتاح لنا الرجوع اليها ، الرقصات التى لم نزل نشهدها اليوم ، وذلك رغم أوهام وخيالات الماضى . وثمة تقليد راسخ لقرون طويلة يقضى بضرورة عول الفنانين وأبنائهم ، وقد منح الكثير منهم مناصب فى البلاط وامتيازات خاصة ، بل ورتب لبعضهم معاشات مدى الحياة بعد أن انتهت خدمتهم العاملة فى محيط البلاط . وان اتصال الحاضر بالماضى ، ذلك الاتصال الرائع ، ودرجة الكمال الفنى التى أمكن الحفاظ عليها ، ثم بالطبع ذلك القدر الهائل من الرقص الذى كان موضـــوع كل تلك الرعاية ، كل ذلك ينهض برهانا على كفاءة

الوسائل التى يحافظ بها الأسيويون على تراثهم الفنى . وان أهمية المتاحف فى حفظ الأشياء الأثرية عند الغربيين ليعدل من بعض الوجوه أهمية بلاط الملوك فى آسيا فى رعاية الفنون الحية التى لاتبقى ولا تدوم .

وكانت الصلة بين الملك وراقصاته فى كمبوديا صلة طيبة بصفةخاصة - وللفرنسيين بعض الفضل فى ذلك - ولست أعرف فرقة باليه تؤدى بقدر من الجاذبية والسحر أوفر مما تؤدى به فرقة راقصات القصر الخميرى ، وربما كان لجمال البيئة التى تجرى فى أحضانها هذهالعروض قسط وافر فى التأثير على المشاهدين وفتنتهم . وثمة تقليد يقضى بأن يحتفى الملك بضيوف الدولة الرسميين وكبار الشخصيات الأجنبية ، فيدعوهم الى وليمة ، ثم ينتقل معهم بعد انتهائها الى جناح فسيح فى القصر ، وفى معيتهم بعض الخدم والحشم يحملون مصابيح ومظلات تمجيدا للملك المعظم ، فيشهد الضيوف عرضا تقدمه راقصات القصر . ويهتم أفراد الأسرة المالكة بفرقة الراقصات اهتماما كبيرا ، حتى انه على الرغم من أن الدعوات الاضافية التى توجه للزائرين غير الرسميين أو لبعض الأشخاص المهتمين بالرقص اهتماما خاصا لمشاهدة عروض تقدمها فرقة القصر بعد طعام العشاء ، قليلة نسبيا ، فان هذه الدعوات تحتاج هى الأخرى الى تصريح خاص من الملك أو الملكة الوالدة . فاذا أتيحت لك فرصة حضور احدى هذه الأمسيات الملكية ، فانك لن تتمالك نفسك من الانفعال بما تشهد ، وسوف تجلس على مقاعد أثرية مكسوة بالحرير الموج المطرز بخيوط فضية ، ويقدم لك السقاة أقداح الويسكى والصودا وسوف تهمس ببعض عبارات الاعجابوالتقدير . أماجلالة الملك فانه يومىء برأسه فى جلال ، ويبدىبعض الملاحظات على الأداء . وفى هذه الأثناء تتدفق الأنغام الهفهافة العذبة الصافية التى تصدر منالزيلوفونات المصنوعةمن الغاب فتشكل سلالم موسيقية صاعدة وهابطة، تخالها الأذن الغربية ناشزة . وتهب نسمة استوائية رقيقة خلال الجناح المكشوف، وتنسجم ذيول أردية الراقصات التى تجر على الأرض ، وأوشحتهن التى تتطاير فى الهواء ، مع الحركاتالمتموجة اللينة السهلة التى يأتيها هؤلاء الراقصات الرقيقات ذوات الوجوه المستديرة كالبدور .

وعندما تشرع فرقة راقصات القصر الكاملة فى الرقص وتزدان بشعاراتها الملكية فى نطاق بيئتها الفخمة ، يشع منها كل مافى الشرق من سحر وفتنة. ويلبس الراقصات فى كل يد ماسات ويواقيت وزمردات مرصوعة فى خواتم ذهبية ، ويتزين بالأساور والخلاخيل والقلائد ،

ويشتملن بأثواب من خيوط ذهبية ومخملات ، وحرائر متعددة الالوان — كألوان اجنحة فراش التنين — وعلى رؤوسهن قلانس مثلثة من صفائح ذهبية مطروقة ، فيسطع من شخوصهن سحر قرون انصرمت ودولة انقضت ، وازياء كادت تختفى فى طيات النسيان ، فى زحمـة ورتابة حياتنا اليومية العادية .

كانت البنات اللواتى يشكلن هذا الباليه يخرجن بداة ذى بدء من أفقر الطبقات الشعبية فى كمبوديا . فاذا بدا لأسرة أن احدى بناتها تزداد حسنا وجمالا ، فانها تقـدمها هبة للقصر الملكى ، اداء لفريضـة دينية مقدسة . وكان الملك فى تلك الأيام ملكا الها « دبفاراجا » devaraja ويقابل هذا فى التعبير الغربى أسمى درجات « الحق الالهى » . فاذا ابدى الملك استحسانه للفتاة ، منحت الأسرة مبلغا من المال ، والرضـا السامى الملكى ، ودربت الفتاة على الرقص ، حتى تغدو بمرور الزمن من عشيقات الملك . وقد تبدل اليوم هذا الأمر ، فأصبح الكثير من الفتيات راقصات بالوراثة ، وأصبحت الكفاءة تفضل الجمال . ويتزوج الكثير من الراقصات خارج القصر (ويضم القصر اليوم خمسين راقصة ، ولو أن العرض العادى لايستخدم منهن سوى خمس وعشرين فى المرة الواحدة) بيد أن حياة الراقصة فى القصر لم تتغير عن ذى قبل الا بقدر ضئيل ، فهى لم تزل تقضى جل وقتها فى رحاب القصر .

ولا يتأتى للراقصة أن تتقن أداءالوضعات والحركات التى أثرت فى نفس « رودان » أعمق تأثير ، الا بعد تدريب شاق طويل . فمنذ اللحظة التى تصل فيها الراقصة الصغيرة الى القصر ، تستهل تدريباتها على أيدى معلمات الرقص « كرو » Krus (من اللفظة الهندية جورو)، وهن نسوة متقدمات فى العمر ، قد كففن عن الرقص . وتجرى دروس الرقص كل يوم فيما خلا أيام الأحد ، من الساعة الثامنة الى الحادية عشرة ، وتقدم للراقصات وجبة الغداء فى الحادية عشرة والنصف ، ثم يواصلن الدرس فى الثالثة بعد الظهر حتى الخامسة . ويمتاز جسم الأسيوى عن الغربى بوجه عام بمرونة كبيرة فى العضلات ، وهيكل عظمى أرق . وقد يرجع هذا الى نظام التغذية ، فاللحم واللبن مواد غذائية نادرة ، حتى فى بيوت الأثرياء ، أو الى عوامل نفسية (سيكلوجية) — فالأسـيوى بصفة عامة — وعلى ما أعتقد — أقل صلابة فى بنيان جسـمه من الأوروبى او الأمريكى — وربما كان الأمر مجرد ظاهرة عنصرية . ومهما كانت العلة، فالظاهرة حقيقة واضحة للعيان .

وتكابد الراقصات حسب هذه الظاهرة الطبيعية مزيدا من التحوير والصياغة فى ابدانهن قبل أن تتشكل هذه الأبدان بمشيئتهن على صورة

تماثيل أنجكور القديمة . وتبدأ التلميذات عمليات التشكيل هذه بتمرينات اليد ، فتمسك الراقصة أصابع كل يد ، وتضغطها على مهل الى الوراء الى أبعد درجة مستطاعة . وتستطيع أصابع اليدين بعد بضعة أسابيع أن تنحنى الى الخلف حتى تمس السطح الخارجى للمعصم . ويعاد أداء هذا التمرين نفسه مع كل أصبع على حدة . فاذا كانت التلميذة شديدة الحماس والمثابرة فى تمرينها ، فانها قد تقطع اربطة عضلات الأصابع التى قد تغدو مشوهة بعض الشىء .

وثمة تمرين آخر يجرى بلصق راحتى اليدين ورفع المرفقين حتى يصنع الفكان زاويتين قائمتين مع المعصمين . ونتيجة لكل هذا تتقوس الأصابع عند الرقص فى رشاقة الى الخلف ، وتدور اليد على زاوية قائمة تماما مع المعصم . ويتضاد تأثير هذه الحركة مع حركة اليد اللينة المسترخية فى الباليه الغربى .

وبعد هذا يبدأ تدريب المرفق الذى يجب أن يتشكل مثلما تشكلت اليد . وتؤدى الراقصة تمرينها فى هذا الشأن بأن تجلس على مقعد صغير منخفض ، وتضع ذراعيها على ساقيها . ويستقر الجزء الخلفى من أحد المرفقين فوق رضفة الركبة ، ثم ترفع الراقصة ساقها الأخرى فوق الذراع بالقرب من المعصم ، وتضغط برفق مستعينة بثقل الساق الملتفة حتى يلتوى المرفق ، ثم تزيد من شدة الضغط الى أن يبدأ المرفق أخيرا فى الانثناء الى الخارج مثلما ينثنى الى الداخل . وثمة تمرين آخر للمرفق يبدأ باقفال الأصابع فى راحة اليد التى تتجه الى أسفل ، ثم وضع مفصلى المرفقين بين الساقين اللتين تضغطان عليهما حين يتلامس باطنا المرفقين . على أن الذراع المنبسطة أكثر من حدها الطبيعى تتموج خلال الرقص تموجا لينا ، وكأنها تنفك من مفاصلها بحركات ايقاعية .

وللأرجل تمرينات خاصة بها ، منها القعود القرفصاء وكل قدم فوق الركبة الأخرى ، على طريقة اليوجا ، ثم التدحرج على الأرض أماما والوجه على الأرض دون تغيير وضع الرجلين . وما يلبث القسم الأسفل من الجسم أن يصبح قابلا للمط والانثناء لدرجة أن الراقصة اذا وقفت وذراعاها متدليتان الى جانبيها ، فانها تستطيع أن تباعد بين ركبتيها حتى تلمسا راحتى اليدين .

كل هذه التمرينات الأولية تجعل الوضعة الأساسية للرقص الكامبودى طبيعية وسهلة ــ فتبرز الاليتان خلفا ، وتظلان ثابتتين فى هذا الوضع . وتنفرج الركبتان انفراجا كبيرا واسعا ، وتستدير القدمان الى الخارج ، وأصابعهما مرفوعة ، وتتوازن الزاوية التى تصنعها اليد مع المعصم

توازنا غير متناسق مع انكسار المرفق انكسارا حادا . ومن هذه الوقفة تتطور جميع وضعات الرقص وتتوالى حتى تعود اليها حتما في النهاية .

وبعد أن تنتهي التلميذة من هذه التمرينات التي تستغرق كلها حوالي عام ، تكون على أهبة البدء في تعلم الرقصات الحقيقية . وتقوم «الكرو» (معلمة الرقص) وهي تدربها ، بضغط كتفيها من الخلف ضغطا شديدا ، وتسير بها على هذا المنوال خلال التدريبات المقررة المختلفة ، وترفس قدميها لتوضح لها خطوات الأقدام ، وتنخزها بركبتها لضبط درجة وعمق الانحناءات .

وهكذا تنطبع الحركات في ذهن الراقصة وبدنها مدى الحياة . وتستطيع الفتاة الموهوبة أن تتحكم في الأقسام الآلية لعدة رقصات في مدى عامين ، بيد أن عمرها هو الذي يحدد مركزها في العروض العامة . ومهما كانت الراقصة بارعة ومجتهدة ، فلابد أن تؤدي الأدوار الصغيرة ، أدوار الوصيفات والخادمات حتى تكبر سنها . وعندما يكتمل نمو الفتاة فان حجم جسمها هو الذي يحدد نمط أدوارها . فاذا كانت كبيرة الجسم ، اختصت بأدوار الرجال ، واذا كانت صغيرة الجسم فانها تؤدي أدوار الاناث . ويقوم رجلان ملحقان بالفرقة بأداء جميع أدوار الشياطين والحيوانات ، والأدوار الهزلية .

ورغم أن الحياة في البلاط قد تبدو في نظر الغربي منافية للأخلاق الحميدة والتقاليد ، الا أن راقصات القصر يطوقهن مجموعة من القيود الأخلاقية . من ذلك أنه يستحيل على أي رجل أن يحادث راقصة دون حضور معلمة الرقص « كرو » ، ولا يصرح للفتيات بالسفر في غير صحبة مرافق . ويعتبر أي تصرف لم يصرح به أو لم يوافق عليه جريمة . وتعتقد معلمات الرقص « الكرو » أن الفتيات لابد أن يتشربن الأخلاق والمبادىء السامية من لحظة وصولهن الى القصر . وتقدر الراقصة التي تطمح في الرقي والمكانة المرموقة بثلاثة أشياء : جمال جسدها ، وحلاوة ايماءاتها ، واستقامة حياتها الخاصة . ولم يندثر أبدا العنصر القدسي في رقص كمبوديا . ومن المفروض أن الشر والفظاظة اذا تمكنا من قلب الراقصة سوف ينعكسان على فنها . وقد تكون مجموعة المبادىء السلوكية مختلفة تماما عما نعرفه في الغرب ، الا أن هذه الفكرة التي يؤمن بها « الكرو » قد تكون صحيحة تبعا لأنظمتهن الخاصة .

وتنتهي الحياة الحرفية للراقصة في سن الثلاثين ، وعندها تصبح معلمة للرقص ، أو مغنية ، أو ضابطة ايقاع في الفرقة الموسيقية أو خادما

فى القصر . وفى بعض الحالات القليلة ، قد تظهر فنانة عظيمة بدرجة فائقة للعادة ، مثل نوم سوى سانهفوم Nom Soy Sanhvaum وهى كبيرة معلمات الرقص (الكرو) بالقصر فى الوقت الحاضر وأبرز راقصة فى العصر الحديث ، تظهرمن وقت لآخر فى فاصل راقص يتخلل عرضا منتظما . بيد أن هذا الظهور الاستثنائى يعلن عنه دائما بصفة خاصة ، فيخطر جمهور المتفرجين بعبارةتتسم بشىء من الاعتذار ، أنها قد بلغت الرابعة والخمسين من العمر — وترتدى فى العرض حلة عادية من حلل القصر ، وتلقى على كتفيها وشاحا ملكيا ، يتقاطع على جذعها العلوى ، وترقص فقرات تتكون من حركات مجردة مرتجلة لاتتضمن أية فكرة معينة .

وتحكى جميع الرقصات الكمبودية تقريبا قصة تصور تصويرا دقيقا بكل الأداء الراقص وحركات اليد . والايماءات ، كما فى تايلاند ، اما نوعية واما عامة . وتؤدى الايماءات اليدوية العامة الأساسية بمد الابهام والسبابة فى حين تنثنى الأصابع الأخرى الى الخلف ، وتعبر هذهالايماءة بوجه عام عن العطاء ، وتستخدم بوجه أخص للتعبير عن قطف الزهور ، والاشارة الى شخصية الراقصة ، ونصوير ابتسامة اذا مرت الأصابع على الفم ، أو التعبير عن انهمار الدموع اذا مرت على العين ، وتستخدم بالمثل كايماءة انتقالية رشيقة ، تستهل أوتختم أو تقطعأية ايماءة أخرى دون أن يؤثر ذلك على المعنى . ويعبر عن الفرحة أو الرضاء بتقاطع اليدين مع ضم الأصابع والدق علىالصدر برفق . ويصور الغضب بحك مؤخر الأذن ، والرغبةوالجشع بحك راحتى اليدين معا بحركة دائرية . فاذا رفعت اليدان معا والراحتان متجهتان الى أعلى ، كان ذلك اشارة الى التاج ، أما الحركة العكسية من ذلك ، اى بجعل راحتى اليدين الى أسفل ، فانها تشير الى الملبس . وثمة ايماءات أخرى ، مثل التطلع الى مسافة بعيدة ، أو الاشارة الى عدو ، وهى ان كانت ذات أسلوب خاص ، الا أنه يمكن التعرف عليها بسهولة لماثلتها لمفهومناالغربى فى التعبير .

وأكثر حركات الرقص شيوعا ، تحية التبجيل « سامبييه » Sampieh (وتقابل حركة ناماسكار Namaskar الهندية) ، وتؤدى فى كل رقصة ، فى بدايتها أو نهايتها أو خلال الفترات المتوسطة فيها. وتنفذ هذه الحركة بلمس الركبتين ، ثم رفع اليدين الى مستوى الصدر، ثم ضم راحتى اليدين مع ثنى الأصابع خلفا ومد الابهامين الىالخارج ، ورفعهما الى الجبهة . وتتطلب طبيعة الرقص الدينية نمطا رسميا من حركة « سامبييه » يعبر عن التوقير للاله حامىالرقص . وقد خلقترعاية

البلاط للرقص ، فضلا عن ذلك ، قواعد رسمية (بروتوكول) خاصة بحركات « سامبييه » التى تؤدى دون أية علاقة تربطها بالقصة ، وانما كآية من آيات الاحترام للملك وضيوفه الذين ترقص البنات احتفاء بهم . وتقوم فى قصص الرقص نفسها علائق وثيقة بين أمير وملك ، وبين ابنة وأبيها وبين تلميذ ومربيه ، وبين انسان وربه . وتبرز حركات السامبييه متمشية مع قواعد اللياقة والاكرام .

وللمشى قواعد شكلية دقيقة ، ويؤدى والركبتان منحنيتان وأصابع القدمين مرفوعة ، فى حين أن اليدين اللتين تتخذان الوضع الأساسى ، وفيه ينبسط الابهام والسبابة ، تتارجحان الى الأمام والوراء . ويتحدد طول خطوة الساق بطول القدم نفسها ، اذ يوضع كعب احدى القدمين أمام أصابع القدم الأخرى ، ويتكرر ذلك بالتبادل بين القدمين حتى يتم اجتياز المسافة المطلوبة . وأروع المشاهد فى رقص هيئة الباليه مشاهد « النزهات » أو تجولات الأميرة مع وصيفتها ، وفيها تتمشى المجموعة ، بحركات رمزية فى حديقة القصر ، وتبدى اعجابها بالزهور ، أو تسير خلال غابة أو تستحم فى بركة فى القصر .

ومن مشاهد النزهة ، انبثقت وتطورت حركة الباليه البحتة التى يرقص فيها الفتيات على نسق موحد من الايماءات الرشيقة . وفى هذه الحركات ، تقوم الراقصة (لكى توهم بالتحليق فى الهواء ، الأمر الذى يكثر حدوثه بسبب الكائنات الخارقة للطبيعة والآلهة التى تظهر دائما فى كل القصص) بالوقوف على قدم واحدة وترفع ساقها الأخرى الى الخلف مع ثنى الركبة حتى يكون كل من الفخذ والساق خطين يوازيان الأرض. وفى هذا الوضع يلمس الجزء الخلفى من عقب القدم الردفين ، وتنثنى أصابع القدم الى أعلى مع استدارة القدم نفسها الى أسفل . وتستغل الراقصة وقفتها مدة طويلة على قدم واحدة فى أداء الكثير من الحركات، فتصنع بيديها ايماءات بارعة ، وكثيرا ماتدور بجسمها بتؤدة دون أن ترتجف أو تفقد توازنها ، وتؤدى الكثير من الحركات حين تكون راكعة أو قاعدة ، وتبرز الوحدات الايقاعية برفع الجذع العلوى بحركات حادة (وهذا مايقابل الوثب أو حبس النفس فى الرقص السيامى) ، فيرتفع الجذع عند دقة الايقاع ، ثم يهبط بالتدريج وبشكل غير محسوس خلال الدقات التالية حتى يرتفع عنده مرة ثانية . ولاتوجد حركة هابطة فى الرقص الكمبودى ، وقلما تتحرك الرقصات فى خط مستقيم ، اذ تتجه حركتهن دائما على خط مائل ، أو ترتفع مبتعدة عن الأرض نحو الآلهة.

وموضوعات الرقص بسيطة للغاية ، وتغدو اطاراتها ورموزها جلية

ميسورة الفهم بعد مشاهدة القليل من العروض. وتقوم أغلبية الموضوعات على مشاهد مأخوذة من الرامايانا أو القصص الأدبية التقليدية المتأثرة بالديانة الهندوسية أو الروايات الكلاسية البوذية . ويبدو أن المشاهد المحبوبة المفضلة فى كمبوديا تدور حول قصة رافانا الذى سلب راما زوجته الجميلة سيتا ، والمعارك التى ترتبت على ذلك ، ومساعدة القرود لراما ، ومسلسلات ميكهالا Mekhala التى تفسر ، بأساليب أسطورية ، نشأة الرعد والبرق .

ولا غنى فى جميع العقد الروائية عن شخصية الرجل الحكيم ، ويسمى أيضا « كرو » . وتحافظ كل العصور والأزمان على قدر عظيم من الاحترام لشخصية الحكيم ، ولم يزل هذا التقليد جليا فى النظرة التى ينظر بها الكمبوديون فى الوقت الحاضر الى كهنتهم الذين يعتقد فى تمتعهم بصفات خارقة للطبيعة . وفى القصص ، يعهد الحكيم عادة بشىء مقدس ، كسيف أو سهم أو طلسم الى أحد تلاميذه المفضلين ، وبعد أن يودعه وداعا تكتنفه الأدمع ، ينطلق الشاب فيأتى المعجزات أو ينجز أعمالا بطولية عجيبة .

وتماثل الفرقة الموسيقية الكمبودية نظيرتها فى تايلاند ، ولو أنها تتميز عنها بقدر كبير من التهذيب فى الأداء الآلى . وتصدر الأصوات الموسيقية كقطرات الماء التى تتساقط فى ايقاع مراوغ غير منتظم ، فى حين تطفو الخطوط اللحنية التى تنبثق من البوق الذى ينفخ فيه العازف نفخا متواصلا ، شهيقا وزفيرا ، فلا ينقطع الصوت أبدا الى ختام العزف ، وترفرف الأنغام فى تذبذب فوق البنيان الموسيقى . ولقد خطر لى ذات مرة أن الموسيقى الكمبودية تماثل غمائم الصيف اذا كان لهذه الغمائم أصوات .

وتجلس على الأرض فرقة انشاد « كورس » تتكون من نسوة عجائز ، « كرو » (معلمات الرقص) بالقرب من الفرقة الموسيقية ، ويتكئن عادة على احدى الذراعين ، ويرقبن العرض مثلما ترقب الصقور فرائسها . وتترنم كبيرة المغنيات ، خلال فترات سكون الفرقة الموسيقية ، بفقرة تحكى بالشعر جزءا من القصة . ويردد المغنيات اللحن والكلمات فى وحدة تامة ، فى حين تصور الراقصات المعنى بالحركات . وتصدر أصوات المغنيات رفيعة وحزينة ، كما لو كانت تعكس فى الهواء الشجن الذى يغشى حياتهن — اذ كن فيما مضى راقصات محبوبات ، وأصبحن اليوم عجائز قبيحات ، خاويات القلوب ، يرقبن الفتيات الصغيرات وهن يرتفعن الى مراتب المجد الذى خبرنه فى يوم من الأيام ، ويقاسين الوحدة والسأم اللذين حلا بهن بعد عمر طويل . ويضم الكورس ضابطة الايقاع

التى تقرع عصوين صغيرتين احداهما بالأخرى وايقاعها منفصل عن ايقاع طبول الفرقة الموسيقية ، وانما يبرز الوحدات الايقاعية فى الفقرات الصامتة التى تؤديها الراقصات أحيانا دون أية مصاحبة موسيقية .

ويتجلى تأثير تايلاند أكثر ما يتجلى فى الملابس والتيجان . وقد حاكى الكمبوديون التايين فى هذين الأمرين فى كل الأغراض العملية ، فيما عدا الحلى . فبينما يستخدم السياميون جواهر مقلدة ، وزينات رخيصة زائفة ، ترتدى راقصات القصر فى كمبوديا حليا حقيقية ، فيلبسن خلاخل وأساور ذهبية وفضية،وعقودا وخواتم مرصعةبالأحجار الكريمة المنوعة . وغرف ملابس الفرقة متحف حقيقى فى داخل القصر الملكى يضم أمتعة وحلى المسرح حتى لا يكون ثمة عرض . وقد انتقلت بعض الجواهر الكثيرة التى أهدتها الحكومات الفرنسية الى ملوك كمبوديا على مر السنين الى الراقصات . وثمة تاج تلبسه احدى الراقصات تتلألأ عليه ماسات على شكل حرف **N** النابليونى . وتصنع التيجان الخاصة بأدوار الرجال من صفائح وردية من ذهب مطروق ، مزينة بزخارف من أحجار كريمة ، وترتفع الى علو أربع عشرة بوصة ، وتنتهى بقمة رفيعة ، وتزن الواحدة حوالى أربعة أرطال ، ويمنع ثقلها رأس الراقص من أداء أية حركة عنيفة . ويغنى نشاط اليدين بما يتضمنه من معان تقترن بحركاتها عن كل حاجة الى تعبيرات الوجه ، كما فى تايلاند ، ويقنع المشاهد بجمود الرأس والوجه جمودا أقرب الى شكل القناع .

وعلى الرغم من الجهود التى كان يبذلها المستشار الفنى للعرش فى غضون الحكم الفرنسى ، فان قدرا من التجديدات قد تسرب الى الرقص، والآن وقد أصبحت كمبوديا دولة مستقلة ، فان هذه التجارب سوف تتضاعف ولا ريب . وفى احدى الفترات ، رقصت الراقصات فوق سجاجيد عجمية سميكة ، منسوجة بزخارف وردية زاهية تبهرالأنظار، وفى فترة أخرى تناهز العام ، لبسن جوارب بيضا .ورقصن فىاحدى المناسبات وفى أيديهن أعلام امريكية صغيرة من الورق مجاملة لزائرامريكى كبير . وفى آخر برنامج شهدته فى القصر ، استمتعنا بعرض جديد اسمه «الفراشات» قامت فيه ابنة الملك بدور كبيرة الراقصات ، وحوم فوق خشبة المسرح اثنتا عشرة راقصة من راقصات القصر وسيقانهن وأفخاذهن عارية ، وفى أقدامهن أحذية « باليه » مستوردة من الخارج، وعلى أجسامهن قطع من نسيج حريرى مزركش بالترتر ، تمثل أجنحة مبسوطة تمتد من المعصمين حتى الكتفين ، وعلى رؤوسهن قلانس استحمام من قطيفة يبرز منها ملامس (هوائيات) طويلة . وأدى

الراقصات فى صف واحد ، الواحدة وراء الأخرى ، كما تصطف فتيات الانشاد ، ورقصن متتابعة « نزهة ».وكان عدم توافق ايماءاتهن الكلاسية فى هذا الأسلوب الجديد المأخوذ من الفودفيل الأوروبى مشهدا سخيفا غير مقبول . بيد أن أحداث الرامايانا التى أعقبت هذا المشهد فى البرنامج قد أكدت لجماهير النظارة بقاء التقاليد الراسخة الصافية لرقص القصر الملكى الكمبودى . ولحسن الحظ فان برنامج الرقص فى الأعيـــــاد القومية والمناسبات الرسمية ـ عندما يتوجه الملك مثلا الى انجكور ليدفن رماد أحد المتوفين من أعضاء الأسرة المالكة ـ يلتصق التصـاقا شـديدا بعرض أكثر صفاء واعتدالا ، وأقل ارتيادا للمجالات الغريبة .

وثمة أشكال راقصة صغيرة وقليلة العدد يمـــكن الى اليوم الوقوع عليها خارج نطاق القصر . ففى أية قرية يتاح بها تكوين فرقة موسيقية على النمط الغربى ، نجد رقصة «لامثونج» Lamthong وهى نديدة رقصة رامبونج التايية . والواقع ان أحسن راقصات رامبونج فى بانجوك وسايجون عاصمة فيتنام هن فتيات كمبوديات قدمن الى هـذه البلاد بحثا عن وسائل للعيش أفضل من الوسائل المتاحة فى بلادهن الأصلية. و « لامثونج » هى الرقصة الشـائعة بين الجنود كلما جرى حفل فى الجيش : فيرقص صف الضباط معا ، ويرقص الضـباط مع الزوجات العجائز (ولا يسمح الا لنسبة صغيرة من التوابع بالبقاء فى مواقعهم) . وفى وسط أقداح الكونياك وشرائح الخبز المقدد المحملة بالأطعمة المشهية ، تصدح فرقة الكتيبة الموسيقية بألحان كمبودية . والرقصات الشعبية أندر اليوم من رقصة لامثونج . وقد يشهد الانسان ، فى الأعياد الدينية زوجا من الشبان ، معهما طبال ، يطوفان بالبلدة وهما يؤديان بالايمـاء بعض رقصات الصيد ، فيحمل أحدهما قوسا وسهما ، وقـد يرتدى الآخر ثوبا يحاكى به الأيل أو غيره من الحيوان . ويرقص الاثنـان أمام منزل أحد الناس حتى يلقى اليهما السكان ببعض النقود ، فيرحلان .

وفى مناسبات الزواج ، عندما تقوم الموسيقى بدور هام فى احيـاء الحفل ، تؤدى أحيانا بعض الرقصات الارتجالية . فحينما ترتفع حرارة العزف ، وتثير جوارح أحد عازفى الفرقة ، يصدر بآلته صوتا معينا : « تررر .. » ، ثم يضع الآلة جانبا أو يسلمها لأحد الأشخاص الحاضرين، وينهض ليرقص قليلا ، فيرج جسمه ويتمايل ويهتز دون أن يخـرج من الحيز المخصص للفرقة الموسيقية ،ويثنى أصابعه أماما وخلفـا ، ويرفع كتفيه ويخفضهما . ثم يدعو اليه واحدة من النساء الحاضرات ، فيرقص الاثنان معا أو يتبادلان الترنم بأغنية حب شعرية . فاذا كانت المـرأة حيية أو تنفر من الرقص مع الداعى ، فانهـا تسـتطيع الخلاص

من هـــذه الـــدعـــوة ، فتـــرقص وحـــدهـــا وتغنى معبرة عن الرفض والاباء . وقـــد ســـمعت مرة احـــدى هـــذه الأغنيـــات تقول ببساطة : « حقيقة أنا امرأة ، ولكنى لا أريد أن أرقص ، لأنى أخشى زوجى » . ثم تخطو خارج الساحة ، وللرجل أن يتبعها مع أنها رفضته، وقد يخاطبها بأشعار لا تزيد فى جوهرها عن العبارات الآتيـــة « اننى احبك . وأينما يكون الثور تكون البقرة .. » .

***

وثمة قالب درامى حديث النشأة فى كمبوديا . ففى بلدة «سيمريب» Siemreap الصغيرة ، يقدم « المسرح الحديث » عروضـــــا مسائية . ويقوم المسرح فى حظيرة صغيرة ، فى أحد طرفيها منصة ، ومجـــلس النظارة على الأرض ، أو على مقاعد ، أو فى كراس تطـوى ، وتخصص للأجانب الذين يدفعون أجرا اضافيا لها . ويتجمهر الأطفال حول حافـة المنصة ، ويحملقون بعيونهم فوق الأضواء السفلية . والمناظر التى تعرض قصيرة . وفى بداية الحفل ينطلق صوت صفارة ، وتنزل المناظر الخلفية الملونة ، فتنقل المشاهدين الى بعض انحاء الغابة ، أو الى احد القصور .

وتحكى أحدث مسرحية عرضها هذا المسرح قصـــة اثنين من ملوك كمبوديا المحاربين : ملك صالح ينتصر على غريمه بطبيعة الحال ويقتله، ولكن روح الملك الشرير يتقمص أحد أبناء أسرة قروية ويحاول بهـــذه الطريقة أن يثأر من غريمه السابق . وتجرى فى غضون هذه الأحـداث بعض المشاهد الهزلية الرخيصة . وثمة مشهد يمثل امرأة عاتية مستبدة تعنف زوجها بشدة لتقاعسه عن كسب ما يكفيهما من مال (ويؤدى دورها رجل يرتدى زينات كاذبة لا يكف عن تحريكها وتثبيتها فى مكانها ، الشىء الذى يثير ابتهاج المشاهدين) . ويظهر روح الملك الشرير فى هيئـة ابن الزوجين ويقع فى هوى ابنتهما ، أى اخته . وتجرى مطاردة بارعة خلال الغابة ، لا يكف الابن فى أثنائها عن مغازلة أخته حتى ييـأس الأبوان من السيطرة على ابنهما ومن ازالة مخاوف ابنتهما . وأخيرا يتفق الأبوان على أن الشىء الوحيد الذى يستطيعان عمله هو أن يقابلا الملك (وهى عادة تقليدية كمبودية) ويلتمسا مشورته ، الشىء الذى ينفذانه على الفور . ويقع الملك فى غرام الابنة فيقاتل اخاها من أجل الفوز بها . وهكـذا تسنح الفرصة ليثأر الروح لنفسه من الملك الطيب ، ولكنه يفشل ثانيـة ويقتل ويتزوج الملك الفتاة الريفية .

وثمة مسرح يجرى على هذه الخطوط نفسها ، ذلك هو المسرح الخاص

الذى يمتلكه « داب تشونج » Dap Chuong ،أعظم القواد الحربيين فى كمبوديا . وقد استبقى هذا القائد فرقته التمثيليـــة الى جواره فى الادغال ، خلال حرب الاستقلال ، واستخدمها حينئذ لرفع روح الجنود المعنوية فى فترات الهدوء التى تتخلل المعارك . ويتولى اليوم قيـــادة حامية منطقة سيمريب التى كانت ميدانا سابقا للمعـــارك التى خاض غمارها ، وزاد عدد جنوده الى أكثر من ثلاثة آلاف . ويختـــار أحسن ممثليه من بين هؤلاء الجنود ، وتقدم فرقته هذه بالاشتراك مع الفرقـة الموسيقية العسكرية التى تستخدم ست قطع موسيقية ومغنيتين (وهما أحسن المغنيات فى كمبوديا كلها) عرضا كل أحد ، فتدخل البهجة فى صدور سكان المنطقة كلها . ودأب تشونج ، كشخصية سياســية ، يعارض الحكومة الجديدة بشدة ، وتشيع لمحة من معارضته هـذه خلال مسرحياته . وتسخر هذه المسرحيات فىبعض الأحايين منالموظفين الذين تقدموا على مسرح الأحداث لتنفيذ بعض الخطط السياسية التىتتعارض مع مصالح الشعب ، وقد تلمح ببعض الأفكار السياسية ، ولـــكنها فى أساسها تشبه « المسرح الحديث » ، فهى مسرحيات هزلية ، من نوع « الفارس » Farce ، وبطولية ، تسلى جماهير النظارة البسطاءغير المتحذلقين الذين وضعت هذه المسرحيات للترفيه عنهم .

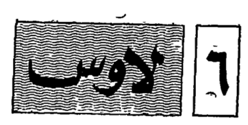
وقبل أن يرحل الفرنسيون عن البلاد ، كان آخر المستشارين الفنيين هو « جى بورى » Guy Porée الذى أنشأ فى « بنوم بنه » العاصمة « المسرح الجديد » Théatre nouveau الذى شجع نمطـــا من الدراما يختلف عن نمط « المسرح الحديث » Théatre moderne ، وهو نمط فج وسوقى ، فى أحسن أحواله ، ومع ذلك فقد خرج تماما على تقاليد الرقص الكلاسى العتيدة . وجمع « جى بورى » عددا من الشبان منبين خدمه وأصدقائهم ،وأصدقاء أصدقائهم ، وعلمهم بايجاز أصـــول فن التمثيل للهواة . وكان يحكى لهم قصصا من الغرب ، من شكســـبير ، وراسين ، وكورنيى ، ومسرحيات عصرية ــ واتاح لهم أن يفعلوا ما يحلو لهم بهذه المسرحيات . وكانت عروضهم تجرى على منصات صغيرة وقتية تقام فى حديقة منزله ، ويصنعون ملابس التمثيل من قطع من الثيـاب البارنسية الخاصة بمدام « بورى » ، يشكلونها بطريقة غير واضـحة ، حسب الصور التى وجدوها فى مجموعات الصور (الألبومات)المسرحية الأوروبية . وطار صيتهم ، وشرعوا يقومون بجولات فى القرى المجاورة، ويستخدمون الجزء الخلفى من عربة نقل حربية منصـــة للمسرح . وكان معظم مسرحياتهم لمزات هزلية قصيرة يتخللها بعض الرقص ، ولكنهـــا تحاول أحيانا معالجة بعض الأمور على نطاق أكبـــر . وكانت مسرحيتهم

المترجمة عن « تاجر البندقية » والتى يستغرق تمثيلها نصف ساعة محبوبة من الجمهور بصفة خاصة ، لأن مشكلة اقراض المال مألوفة عند الكمبوديين الذين رأوا فى شخصية « شيلوك » مرآبيا صينيا . وكان الملك يأمر من وقت لآخر أن تقدم هذه الفرقة بعض العروض . ومنذ استقلال البلاد ، انحلت فرقة « المسرح الجديد » لنقص مواردها المالية ، بيد أن كل الظواهر تدل على انه بذل قدر أكبر من الاهتمام بهذا النمط الجديد من دراما الهواة ، فان الفرقة التى كانت نشيطة ومتحمسة فى يوم من الأيام سوف تستطيع أن تجمع شتاتها دون أية صعوبة .

وعلى العموم ، فان الحياة الفنية فى كمبوديا تسيطر عليها راقصات القصر الكلاسيات . وليس ثمة متعة مسرحية ذات معنى أو مستوى أصيل ، تشبع حاجات ورغبات الشعب خلاف عروض القصر . ويستطيع الشعب ، على أحسن الفروض ، أن يشهد هذه الرقصات ، فى فرص قليلة ، فى الأجازات والمناسبات الرسمية . أما أولئك الذين يعيشون خارج المدن الكبرى ، فقد لا تتاح لهم اية فرصة لمشاهدة شىء من هذه العروض .

وفى فترة قصيرة خلال الحكم الفرنسى ، كان ثمة فرقتان صغيرتان أو ثلاث تختص بالرقص الكلاسى ، وتتكون من قدامى راقصات القصر اللواتى عدن الى بيوتهن ، وفرقة أو فرقتان للتمثيل الدرامى على نمط المسرح الحديث . على أن الحرب الطويلة التى بدأت منذ سقوط فرنسا ، واستمرت خلال الاحتلال اليابانى ، واستطالت بعد ذلك حوالى تسع سنوات من حروب أهلية شتى ، قد جمدت كل احتمال للتوسع فى النشاط المسرحى ، فقد كانت عقول الناس ذاهبة مذاهب أخرى .

والآن وقد استتب السلام ، أصبح من الممكن أن تسترد كمبوديا ثانية هذه المتع ، اللهم الا اذا كانت تلك السنين الطويلة التى انقضت قد أنستها ذكراها ، على أنه اذا كانت فرقة القصر تبدو غير كافية لحمل كل العبء القومى لنشاط المسرح ، فانما يعزيها أن كمبوديا بلد صغير ، وأن براعة تلك الفرقة الوحيدة شىء لا يستطيع الكثير من البلاد الاكبر من كمبوديا أن يطمح فيه .



٦ لاوس

تشترك مملكة لاوس مع كمبوديا فى كثير من السمات ، فهى صغيرة المساحة ، قليلة السكان ، وغنية ، فازت باستقلالها من جماعة الدول التى كانت تسمى الهند الصينية الفرنسية ، فى نفس الوقت وبنفس الطريقة التى نالت بها كمبوديا استقلالها . وتحف بها الأراضى من جميع الجهات ، فيما عدا مجموعة من الأنهار ، فيحيط بها كمبوديا ، وتايلاند وبورما ، والصين ، وفيتنام . ورغم مجاورتها لغيرها من البلاد ، فانها لم تزل من أشد بلاد جنوب شرق آسيا عزلة وجمودا .

ويخيل للانسان الذى يصل الى العاصمة «لوانج پرابانج» Luang Prabang بطريق الجو من أى من البلاد المحيطة بالمملكة ، أنه قد انتقل فجأة ودون أن يدرى من عالم الحقيقة الى دنيا السحر والخيال . ففى كل مكان تشاهد هياكل « باجودات » مزينة ، عديدة الأسطح والعمد وجدرانها مكسوة بأوراق ذهبية تبرق تحت اشعة الشمس الوهاجة الدافئة ، ومزارات بوذية مدببة تتميز عن غيرها من المزارات فى آسيا البوذية بأن لها طبقات ودوائر حلزونية غريبة غير عادية . وسوف ترى فى كل مكان حشودا من الكهنة البوذيين يرتدون أثوابا زعفرانية ، وصفوفا من الفيلة الشفالة ، تلف اقدامها خلاخل فضية تقعقع ، وشعبا دمث الأخلاق ، لطيف المعشر ، مجاملا ، يجلس أفراده فى الظلال يتجاذبون الأحاديث ، ويرشفون المشروبات الحلوة ، أو يبيعون الأوشحة ومربعات من النسيج الحريرى اللاوسى المشهور ذى الخيوط الذهبية . وللملك فرقة راقصة خاصة ، كما فى كمبوديا ، بيد أن هؤلاء الراقصات يتبعن الأسلوب التايى ، اذ أنهن قد الحقن بالبلاط اللاوسى فى عهد حديث بعض الشىء . فمنذ حوالى عشرين سنة ، استقدم الملك عددا من معلمى

الرقص من تايلاند ، تولوا اختيار وتدريب أجمل الفتيات المتصلات بالقصر ،ويؤدى اليوم هؤلاء التلميذات الأساطير القديمة من الرامايانا وأشهر المقتطفات من كتب الأقاصيص البوذية ، بأسلوب بانجوكى بديع وقد لقى التأثير التايى في عالم اللهو فى لاوس منذ البداية حفاوة قلبيه خاصة . ولأهالى لاوس طبيعة خاصة فيهـــا عدم اكتراث وقلة مبالاة ، تجعلهم يتجنبون الكد والارهاق (وقد سمعت فى لاوس عبارة « لم ابذل الجهد ؟ » تتردد كثيرا ، أكثر من اى بلد آخر عرفته) . وقد رســخ فى اعتقادهم انه من الأسهل لهم ان يجلسوا هادئين ويرقبوا التايين عبر النهر وهم يرهقون أنفسهم بالعمل ، عن أن يعتمدوا على أنفسهم فى اغراض اللهو والترفيه .

ففى لاوس ، على سبيل المثال ، فتية يصلحون أن يكونوا ملاكمين اكفاء ، على أنك اذا صادفت مباراة فى الملاكمة، فسوف تجد فيها ملاكما تايبا يبارى ملاكما تايبا آخر . وفى لاوس مسرحيات تقليدية لخيال الظل ، تستخدم فيها عرائس ضخمة مصنوعة من جلود شبه شفافة . بيد أنك اذا وقعت على احدى هذه العروض النادرة فى احدى القرى فسوف تجد أن القائم بالعرض فرقة تايية ، لا تهتم كثيرا بالقاء الأحاديث باللغة اللاوسية . ولغتا البلدين متقاربتان لدرجة أن المتفرج اللاوسى يستطيع أن يتتبع الفكرة العامة للعرض دون أن يستعين بالترجمة ، فضلا عن أن القصص نفسها قد تكرر عرضها أجيالا متعاقبة . وأكثر الرقصات شعبية فى لاوس هى ولا ريب « رامبونج » ، وتسمى هناك « لام ڤونج » Lam Vong ويبذل أهل لاوس كل مافيهم من طاقات وما يسعهم من جهد ليرقصوا هذه الرقصة .

والرقص والموسيقى والمهرجانات أمور شائعة فى لاوس ، تنحصر فيها معظم أوجه النشـــاط فى البلد . والمفروض على كل فتاة تنتمى الى اسرة طيبة أن ترقص لتبرهن على اكتمال ثقافتها وتهذيبها ، ويشكل الرقص مع التدبير المنزلى ومستلزماته المنهاج التربوى الاجمالى للمرأة اللاوسية المتوسطة . وهذه الرقصات بديعة للغاية ، وتؤدى اما منفردة أو على شكل باليهات تضم أكبر عدد ممكن من الفتيات . ويشع سحر خاص من الفتيات الراقصات الحسناوات ، بشعورهن المجموعة فى ذؤابه فوق رؤوسهن ، تطوقها زهور ذكية الرائحة ، وأذرعهن العارية ، ونقاباتهن الحريرية الرقيقة المشجرة القصيرة التى تصل الى الركبة ، وهن يتحركن معا ، في وحدة وتناسق .

ومن الضرورى أن تتضمن الرقصات الخطوات أو الحركات الأربع الرئيسية : التحية والتزين ، وقطف الزهور ، والســير . أما ايماءة

التحية فانها تختلف قليلا جدا عن نظيرتها فى كمبوديا او تايلاند . وأما فقرة التزين فانها تمثيل ايمائى خالص : فالراقصة تحك راحتى يديها فى صندوق مسحوق (بودرة) لا وجود له ، ثم تحك كفيها معـــا ، وتدنيهما من وجهها ، وتمررهما على خديها بحركات متتابعة ترفع فيها كلتا يديها وراحة اليد الى أعلى ، ثم تخفضها وراحة اليد الى أسفل . ويؤدى قطف الزهور بالايماءات أيضا ، فتبـــدو الفتاة وهى تجمـــع الأزهار من أيكة ، ثم تخيطها كلهـا معا ، بابرة وخيط وهميين ، فى سلسلة رفيعة ورقيقة . أما فى حركة السير ، فان اليدين تكونان فى مستوى الردفين . وتتأرجحان أماما وخلفا ، وراحتا اليدين تتجهان الى اعلى ثم الى أسفل بالتبادل مع تنقل الراقصة . ويخيل للرائى ، من روعة الأداء ، أنه يشهد أميرة وحاشيتها يتجولن فى حديقة .

ولعل هذه الحركات الأربع الرئيسية تتجلى فى أحسن حال فى رقصـــة « لاو فين » Lao Phène (ومعنـاها الحـرفى : الليونة اللاوسية) . ففى هذه الرقصة تربط الراقصة الحركات الأربع معا فى متتابعة من حركات جميلة منمقة ، وتضبط الايقاع المنظم بأصابع قدميها ، وذقنها يهتز برفق الى أعلى وأسفل . أما كلمات الأغنية التى تصاحب هذه الرقصة فانها بسيطة ، وتجرى بالعبارات الآتية ، بعد تجريدها من أسلوبها الشعرى ، وتوضيح معناها بايجاز : « أهلا بكم . انظروا الينا من فضلكم ، واعجبوا بنا ، فقد صففنا شعورنا ، وزينا وجوهنا خصيصا لكى نبدو جميـلات فى عيونكم . ها نحن ندعوكم لتنظروا الينا » .

وثمة فقرة أصليـــة فى برنامج الرقص النسوى اللاوسى تســـمى « رقصة الشفق » . وفى هذه الرقصة تعرض فتاة درجة حساسيتها للجمـال بتمثيـل انفعالها لمرأى غروب الشــمس . وفى حين تقتصر الكلمات على ذكر موضوع القصة اذ تقول : « الشمس غاربة ، والدنيا حلوة ، وأنا أحب حبيبى » ، تدور الراقصـــــة على قدم واحدة ، ثم تركع واحدى ساقيها مرفوعة فى الهواء (لتعبر عن الانبهار الشـــديد أمام غروب الشمس الوهمية) ، وترسم أشكالا فى الهواء بايماءات صافية تأتيها بيديها وأصابعها . وثمة ايماءة تتأرجح فيها اليدان وهما مبسوطتان من الكتف الى الركبتين ، تعبر عنها كلمة لاوسية واحدة معناها : « أنظر الى جسمى » .

ويحتوى الريرتوار على عـدة رقصـات حيوانية ، بيد أن هـذه الرقصات تجرى مقابلة بين الحيوانات والآدميين الذين أضناهم العشق

أكثر مما تفيض فى ايماءات تحاكى حـركة الحيوان ٠ وفى رقصـة « اليمام » تقول الأغنية : « لقد نسى اليمام حبيبته هنا فوق غصن منعزل » وتصور الايماءات حركة فتاة صغيرة أكثر مما تصور حركات طائر .

ولا يتصل الرقص اللاوسى بأصوله الهندية الا عن بعد ، فقد لانت فيه الهيئات الراقصة ذات الزوايا والأركان ، وأصبحت النبضـات الايقاعية القوية همسات خافتة ، وايماءات اليد طائشة حالمة ، فتحول ما فيها من رمزية الى تعبير عن حالة وقتية عابرة . وجرى على القصص والأساطير التى كانت تنتمى فى أصلها الى الهند عدد من التحويرات البارعة خلال رحلتها الطويلة من موطنها الى أغوار لاوس النائية . وكل ما فى الرقصات اللاوسية ينتهى الى خاتمة سعيدة ، والشخوص كلها تنعم بأوقاتها حتى فى الظروف العصيبة ، ومشاكل الحيـاة تحـل وتنسق بشكل بهيج . وينتهى كل ذلك الى جو لاوسى ثابت تنشرح له الصدور . وان تهذيب الرقصات وتليينها ، والمنظر السحرى الذى تتبدى به المعابد والمزارات ، والطبيعة السمحة الرقيقة التى يتحلى بها اللاوسيون ، كل أولئك سمات تنتمى الى عالم سعيـد فريد فى نوعه . فاذا رحل الانسان عن هذا البلد وابتعد كثيرا ، فان ذكرياته عنه تقل وضوحا وجـلاء ، وانطباعاته تزداد قتامة وغموضـا ، حتى لتصبح أشبه شىء بالسمات البعيدة عن دنيا الواقع والحقيقة ، وهى نفس السمات التى تميز الرقصات اللاوسية .



٧ ملايو

تعرف شبه الجزيرة الطويلة التى تمتد جنوبا من قارة آسيا حتى تكاد تمس خط الاستواء بمستعمرات المضيق ، أو ملايو . بيد أنه اذا ذكر اسم «سنغافورة » انبثق فى الذهن على الأرجح صورة أكثر وضوحا وجلاء ، تمثل المستعمرة البريطانية التى تضم شعبا خليطا من الملاويين والصينيين والهنود والانجليز . وثمة مظهر يتجلى فى هذه المساحة من الأرض ، يفوق غيره من المظاهر تشويشا وغرابة ، ذلك أن سكانها الأصليين الملاويين الذين اشتقت من اسمهم كلمة «ملايو» ، يشكلون أقلية فى البلاد ، فى حين يشكل الصينيون أغلبية السكان ، وهم فيها أجانب ، مثلهم مثل البريطانيين . وملايو هى نتاج الشعوب التى تسكنها ، وهذه الحقيقة تحمل معها نسيجا معقدا من الخيوط والعوامل المتعارضة .

ويمكن أن يقال ، كمبدأ عام ، انه حيثما أقام البريطانيون مستعمراتهم انحط المسرح بدرجة محسوسة . ومن الثابت بالمثل أن الصينيين ، كلما وفدوا الى مكان ما فى جموع كبيرة ، أتوا معهم بمسرحهم الذى يبقى ثابتا لا يتأثر بالحياة العامة للبلد الذى حلوا به ، شأنه فى ذلك شأن عاداتهم وتقاليدهم الأخرى . والمسرح الذى لابد أن يعتمد على اللغة حتى يتيسر للناس فهمه ، يشكل ولا ريب عقبة تعترض المشاهد الأجنبى . ولا يملك الصينيون ، حتى فى وطنهم الأصلى رقصات شعبية أو حتى رقصات اجتماعية يسهمون بها فى مسرحهم . ويضاف الى وجود هذه المؤثرات الخارجية ، أو الى عدم وجودها ، سيطرة الاسلام على الملاويين سيطرة خنقت الفنون ، فلم تبق لهم أية رقصة . ويشيع فى البلاد كلها جدب مسرحى شديد ، والقليل من الفنون المسرحية الذى

يمكن العثور عليه فيها ، أجنبى ، يشهد بذلك « حديقة ملاهى الدنيا السعيدة » The Happy world Amusement Park فى سنغافورة .
ويملك هذه الحديقة ويديرها بعض الصينيين ، وتتكون من عدد من المطاعم والملاهى الليلية ، وقاعات الرقص ، والمرافق ، والعاب الحظ ، وهى المكان الرئيسى للهو المتاح لسكان الجزيرة الذين يبلغ تعدادهم حوالى مليون نسمة . وبمدينة الملاهى هذه داران للعرض ، احداهما للسينما تعرض فيها أفلام أمريكية وانجليزية ، والأخرى مسرح دائم منتظم ، نعرض فيه كل ليلة فرق أوبرا من الصين الجنوبية ، كل ما تملكه من ثياب مزركشة ومبهرجة ، وقصص قديمة تدور حول الأباطرة وقواد الجيوش . ومن الأمور البارزة أيضا النفوذ الثقافى التايى الذى غزا الجزيرة . وفى وسط « حديقة ملاهى الدنيا السعيدة » مضمار مرتفع ، شبيه بعض الشىء بكشك الموسيقى ، ويستخدم لرقصة «چوجيت الحديثة» Modern Joget ، المرادفة ، فى ملايو وأندونيسيا لرقصة رامبونج . ولكى يصل الانسان الى مضمار الراقص ، يمر بلافتة عريضة تعلن أن من ليس بيده بطاقة شخصية لايستطيع الدخول ، وهذا اجراء القصد منه التأكد من الا يتعرض أى فتى تحت سن الثامنة عشرة للافساد بتأثير فتنة فتيات رقصة « چوجيت الحديثة » ، وهو لم يزل يافعا . وبعد هذا يجتاز الانسان سياجا خلال منفذ صغير ، ويبتاع تذاكر بعدد الرقصات التى يحب الاشتراك فيها . وعندما تعزف الفرقة الموسيقية الغربية الأسلوب منوعاتها الموسيقية ومقتطفاتها المقتبسة من الألحان السيامية الأصلية ، يمضى كل من الحاضرين الى أية فتاة غير مشغولة جالسة فى احدى الكراسى المصفوفة حول المضمار ، فيعطيها تذكرة مما معه ، ويشرع فى متابعة تلويحات يديها وتنقلات قدميها وهى ترقص لرامبونج .

وهناك مسرحيات للهواة يخرجها الانجليز من وقت لآخر . وبالأندية الليلية راقصات استقدمن من استراليا ، وهونج كونج ، بل ومن انجلترا . ومنذ مدة ليست بالطويلة قامت « روز شان» Rose Chan وهى راقصة من سنغافورة ، تخلع ملابسها بالتدريج أمام النظارة ، بعرض رقصها فى جولة فى اقليم ملايو الأصلى ، بيد أن عروضها قد قوبلت ، رغم اقبال الناس عليها ، بقذف البيض الفاسد ، بل وبالأفاعى احيانا . وفى ذات مرة وجدت أن اطارات سيارتها قد ثقبت ، ومن ثم الغت رحلتها نهائيا .

فاذا توغلت فى تلك البلاد ، فلعلك واقع على بعض الرقصات الشعبية التى يزاولها الملاويون . فمنها رقصة ، موطنها الأصلى

« ملقة » ، وهى اقليم لا يبعد كثيرا عن سنغافورة ، وكانت أول مساحة استعمرت فى تلك الناحية ، تعاقب عليها الهندوس والعرب والبرتغاليون والبريطانيون ، وتسمىهذه الرقصة « دونانج سايان »Donang Sayan وهى قديمة برتغالية الأسلوب ، يؤديها زوجان من الراقصين يحجلون ويخطون بايقاع نشيط على نسق موسيقى مرحة نصف عربية ونصف انجليزية . وتوجد فى الاقليم نفسه رقصة « دوناك دوناى » Donak Donay وهى رقصة قتال تمثل صراعا باليدين بين الشبان.

وتجرى فى داخلية البلد فى الوقت الحاضر حرب عصابات متفرقة (يقول البعض انها ضد الشيوعيين ، فى حين يؤكد البعض الآخر انها ضد العصابات التى تخلفت فى هذه المنطقة من قلاقل الحرب الأخيرة) وربما كانت هذه الحرب سببا فى صرف الناس عن طلب الرقص .

وانك لتجد فى الغابات والتلال أقواما من سكان البلاد الأصليين ، عندهم القليل من الرقصات التى كانت تقترن فى زمن مضى بالطقوس والاحتفالات القبلية ، وعلى الرغم من أن هؤلاء الناس يفقدون سريعا الظروف الاجتماعية والبيئية التىانبثقت منها فىالبداية هذه الرقصات فانهم لا يزالون على استعداد للرقص ، فيلبسون الريش ، وأغطية للراس من الزهور ، ويؤدون رقصهم امام الزوار الذين يأتون الى معاقلهم فى الغابات أو الى مناطقهم الحصينة داخل ميادين القتال . ويفد هؤلاء الراقصون الى سنغافورة حيث يعرضون رقصهم فى بعض الاحتفالات ، مثل عيد ميلاد الملكة .

وعلى الرغم من ندرة الرقص والدراما فى ملايو ، فمن المحتمل الوقوع فيها على شىء هام فى هذا المجال اذا واتت بعض الظروف الملائمة. وعندما كنت فى الملايو آخر مرة ، سمعت بالصدفة المحضة أنه سوف تقام رقصة خاصة ، فقد ذكر صديق لصديق آخر نبأ هذه الرقصة . واليكم ما حدث :

كان يبدو أن صيد السمك قد شح كثيرا فى ساحل «باتشوك» فى اقليم «كيلانتان» على طول شبه جزيرة الملايو فى بضع السنوات الأخيرة واتفق رأى رؤساء القرى التى قاست أكثر من غيرها من جراء هذه الظروف العصيبة التى انزعج الأهالى بسببها ، على أن العلة فيها لابد أن تكمن فى جن البحار ، التى لابد انها قد غضبت لأن القرويين لم يهتموا باقامة حفل « بوجا » حسب اصوله المرسومة ، وهذا الحفل

عبارة عن مراسم القربان التى تجرى لاسترضاء هذه الأرواح والحصول على بركتها لمدة عشر سنوات . ومن ثم منعت الأرواح السمك من الدخول فى شباك الصيادين . وتعويضا عن هذا السهو والتقصير ، قرر الرؤساء تكريس أربعة أيام وأربع ليال لأداء العبادات الصحيحة المناسبة .

واختار القوم جاموسا ضخم الجثة للتضحية به فى هذا القربان . وعرض الجاموس على طول الساحل لمدة ثلاثة أيام (وقدر أنه قطع فى سيره أكثر من خمسة وعشرين ميلا) . وفى النهاية ضرب الكاهن « پاوانج » رقبته ، وأراق دمه . وقطع لحم الجاموس شرائح وزعت على القرويين المستحقين . وفى فجر اليوم الرابع ، حشى هيكل الجاموس بالقش ووضع فى قارب صيد قد حلى بالزينات ، ودفع القارب الى عرض البحر .

وفى غضون كل هذه المراسم الدينية ، جرت ضروب من اللهو : من ذلك معارك وهمية منسقة الأسلوب بالسيوف مع عزف الموسيقى ، وخيال الظل ، استخدم فيه عرائس مصنوعة من قطع من الجلد مقصوصة ببراعة ، تصور أساطير من الهند لم تزل شائعة فى الملايو ، وعدة ألوان من الرقص . وكانت هذه الملاهى تنشط كل ليلة من غروب الشمس حتى مطلع الفجر . وكان فى مقدمة الجميع ، راقصو «مينورا» Menora الذين استقدموا خصيصا لهذه المناسبة من جنوب سيام ، وهم رجال يرتدون ملابس النساء ويتنكرون بهيأتهن ، ويضعون فوق رؤوسهم تيجانا ذهبية ، متعددة الطبقات المتراكبة فوق بعضها وتنتهى بشكل حلزونى ، ويلبسون ثيابا تضغط باحكام على أجسامهم . والأمر الغريب فى شأن هؤلاء الراقصين أنهم كانوا فى شبه غيبوبة لا يدرون ما يفعلون ، ورقصوا على هذه الحال طوال الليل ، وجذوعهم مائلة جانبا ميلا شديدا ، وأصابعهم تنثنى وتنبسط بأشكال غريبة ، ورؤوسهم تدور بشكل غير عادى فوق أعناقهم . وثمة راقصات «بوتيرى» Puteri وهؤلاء نسوة ملاويات حقيقيات ، يعرفن الرقص على ما يبدو ، وانما لا يرقصن الا فى مناسبات نادرة ــ كن يتحركن فى الوقت ذاته حركة «باليه» ارتجالية غير منتظمة ولكنها موفقة . وكانت حالة الغيبوبة تعم وتنتشر ، فى الفينة بعد الفينة ، خلال الحفلات ، فيقع بعض المشاهدين والحاضرين الذين لا دور لهم فى الأداء بتأثير سحر غامض ، فيندفع بعضهم داخل حلقة الرقص ، وينضمون الى الراقصين المدربين ، وينطلق آخرون صوب اليم فيلقون بأنفسهم فى عنف فى أحضان الموج ، غير

مدركين خطر الغرق الذى يتهـــددهم ، فيضطر بعض أصدقائهم الى انتشالهم من المياه . ولم يكن أى انسان يكترث بأى شىء . واســتمرت الحفلات التى لا تتوقف . وعندما انتهت تماما ، شرع النـــاس يفيقون من غفوتهم حتى عادوا الى تمام وعيهم وطبيعتهم . وأعتقد أن أرواح البحر قد سرت بما حدث كل السرور ، بل قد كلت وملت . وسوف تنصرم عشر سنوات على الأقل قبل أن تشهد ملايو مثل هذا الانفجـــار فى الرقص .

واذا كنت تبحث عن الرقص والدراما ، فانك لن تجد فى المـــلايو مايشبع حاجتك ، فالملايو فى حاضره بلد كبير الأهمية لدارسى السياسة الدولية .



٨ إندونيسيا

الرقص

لا يوجد بلد فى العالم ، على ما أعتقد ، أشد ارهاقا للمسافر فيه • من اندونيسيا ، وليس ثمة بلد فى العالم مجزيا لزائره ، أو معقد الأمور ، أو خيالى السمات بدرجة اندونيسيا ، بل ان تسميتها بلدا ، الشيء الذى يقتضى وحدة جغرافية واحدة ، لتبدو تسمية غـــير دقيقة • فاندونيسيا شتات من آلاف الجزر (ومنها جزيرة واحدة أكبر من فرنسا) ،وأرخبيلات صغيرة فى داخل أرخبيلات كبيرة (بما فيها « الألف جزيرة ») وكلها تحف بخط الاستواء على مسافات تكاد تتســـاوى الى الشمال والجنوب منه ، وتربط قارة آسيا باستراليا برباط مفكك غير مرتب • وكان يطلق عليها فى الماضى أسماء منوعة ، منها : مالاييزيا ، والهند الشرقية ، والأرخبيل الهندى، وانسولند ، وسميت«الهند الشرقية الهولندية» لفترة استطالت الى ثلاثمائة وخمسين عاما ، وهى أطول فترة استعمارية فى تاريخ الاستعمار العنيد المتشبث ، وهى الآن « اندونيسيا » ، أو « جزر الهند » ، ويطلق عليها الاندونيسيون اسم « نوزانتارا » Nusantara ، وهـــو تعبـــير اقليمى وطنى (مثل كولومبيا بالنسبة للولايات المتحـــدة) ، ويعنى باختصار « أرخبيل » •

ويعيش فى هذه الجزر أكثر من ثمانين مليونا من السكان ، يتكلمون حوالى مائتى لغة ولهجة • واندونيسيا فى جملتها أكبر مجموعة فى العالم من الجزر المتحدة فى دولة واحدة ، وسادس أمة من حيث تعدادها ، وأكبر بلد اسلامى رغم طابعها الهندوسى القوى • واذا بسطها الانســـان فوق الولايات المتحدة الأمريكية ، فانها سوف تمتد من « مين » الى «كاليفورنيا» وتبعث كل بقعة فى اندونيسيا فى خيال الغربيين صور الاثارة والمغامرة•

من ذلك جزر التوابل ، والرجـــل المتوحش فى بورنيو ، وجزيرة بالى ، والسحالى الضخمة أو « التيتان » فى كومودو ، وحكايات جوزيف كونراد عن « سليبس» ، أو قصص سمرست موم عن «نيمور » ، والانسان الوحشى « اورانجوتان » ، ورجل الغاب فى أدغال سومطرة ، والكتاكيت الصغيرة فى بانتام ، وجزيرة كراكاتو التى اختفت فى أكبر انفجار بركانى حدث فىالعصور الحديثة. بل ان صادرات البلد لتبدو لآذاننا ذات معنى أجنبى غريب بدرجة كبيرة ، فمن ذلك : جوتابركا (صـــمغ هندى) ، وكوبرا (لب جوز الهند المجفف) ، وبنزيون(لبان جاوى) ، والكينا ، والكافور، ودامار (صمغ شجر السندروس يستخدم فى صنع الورنيش والطلاء) ، مثلما تبدو أسماء المأكولات الوطنية ، مثل الساجو (نشاء مصنوع من لب النخل الهندى) ، وخبز الكاسافا ، والمانجو ، والديوريان ، والمنجستين ... ألخ . بيد أن الاندونيسى يجد نفسه محاطا بصـــلات وظروف أقل سحرا وجمالا مما ذكرنا . فبينما انتهى عهد الاستعمار فى سائر أنحاء آسيا ، وعلى الأقل فى جميع أغراضه العملية ، فان الهولنديين لم يبرحوا مسيطرين على نصف غينيا الجديدة التى كانت قسما من الهند الشرقية الهولندية ، ولم يزل الانجليز يمتلكون جزءا من بورنيو ، والبرتغاليون نصف جزيرة تيمور .

على أنه مهما بدت مشـاكل الاندونيسيين السياســية مؤلمة ، فان اندونيسيا فى مجال الرقص والموسيقى بلاد رائعة ، اذا لم تـكن كلمة « رائعة » هذه قد أفسدها استخدام الناس لها . وربما يمضى عالم ، أو باحث ، أو حتى سائح متحمس للفنون وضروب المعرفة شطرا كبيرا من حياته يجول فى الجزر متأملا ذلك العـدد الذى لا ينتهى من الرقصـــات والمنوعات الموسيقية ، ومع ذلك فهناك حركات وأصوات لا تقع تحت حصر لا يتيسر له اكتشافها . أما الزائر الحساس لشئون السياسة ، الذى يفد الى اندونيسيا فى الوقت الحاضر ، فقد تصدمه آثار العزلة الشديدة التى حفظ فيها الهولانديون بشكل واضـــح مستعمراتهم الهندية . بيد أن الباحث عنالرقص سوفينشرح صدره ، ويشعر فىالوقت ذاته بالخجل، لأن الرقصات الهندية قد بقيت ثابتة نسبيا ، لم يطرأ عليها تعديل ، بسبب هذه العزلة الشديدة القاتمة . وحتى فى العصر الحاضر ، عصر آلات التسجيل على الأشرطة ، والسينما ، والكاميرات ، والوثائق العلمية، والوعى الفنى فى شئون الرقص الذى يتمتع به معظم شعوب آسيا ، لم يزل المنظر العام الرائع للرقص الاندونيسى ، فيما عدا رقص جزيرة بالى ، حقلا للدراسة مجهولا من الناس كل الجهل . ويستطيع الانسان ، اذا أمعن النظر طويلا ، أن يكتشف كل ألوان الرقص الممكنة ، من العروض النادرة المحصورة فى نطاق القصور ، الى الحفلات الطقسية البدائية التى

تخلفت من شعائر جمع الرؤوس الآدمية ، والتضحية بأفراد البشر على مذبح الآلهة • على أن التنوع فى الرقص وكميته ليســـا كل شىء فى الموضوع ، فان الرقصات الاندونيسية ـ اذا قدرت على مستوى دولى ، يتناول بالضرورة عناصر النقد والتقويم ـ سوف تذهلك بما تحتويه من ابتكار وبراعة فنية • ولقــد صرح رابنــدرانات تاغور ، وكان من أوائل الهنود المعاصرين الذين زاروا اندونيسيا ، فى لحظة اعتراف مر ، ولاريب، يصدر من مثل ذلك الوطنى الهندى ، أن « الاله سيفا قد أعطى اندونيسيا رقصه وترك للهند رماده » ، ومعنى ذلك أنه بينما لم تزل الهند تعبــد سيفا عن عقيدة وايمان ،فان الاندونيسيين استمروا منذ سيطرة الهندوسية الأولى عليهم يرقصون كما كان يرقص الاله نفسه ، واستمر رقصهم على هذا المنوال خلال القرون التى تتابعت حين غزا الاسلام البلاد ، ومحا سيفا وديانته منها • وان شهرة الرقص الأندونيسى وانتشـــــاره حقيقة ثابتة يلمسها الكافة حتى فى الغرب • ولقد فازت فرقة من الراقصات فى « بالى » منذ عدة مواسم ، فوزا باهرا أمام جماهير النظارة فى أوروبـــا وأمريكا ، دون أن تجرى على عروضها أى تحوير أو اقتباس • ورقص فى باريس ولندن شتات من الراقصين الفرديين الجاويين ، بل وبعض الفرق الصغيرة التى تشكلت من بين الطلبة وأفـــراد البعثات الدبلوماسية ، وقوبل أداؤها بالتصفيق العجيب • ولست أعرف أية مسابقة دولية فى الرقص الشعبى من تلك المسابقات التى كانت تقام من حين الى آخر فى آسيا وأوروبا ، لم تحتل فيه اندونيسيا مركز الشرف والصدارة •

بيد أنه يعترض هذا المجال بعض الصعوبات ، كما هو الحال فى سائر مظاهر الحياة فى هذا البلد المعقد • فالرقص فيه اما بعيد المنال ، لايتيسر العثور عليه ، واما يعرقل تنظيمه المتاعب والمضايقات ، ويحكمه المواسم والمناسبات والظروف • يضاف الى كل ذلك أن الاندونيسيين ينفرون من تقديم المساعدة الى الأجانب • وتحاط الدعوات الى القصور ، التى توجه الى الزوار فى بعض الأحــايين ، بقدر من الاجراءات الرسمية يزيد عما يقتضيه أى بلد أسيوى آخر • والراقصون الشعبيون اما يطلبون أجرا باهظا لرقصهم ، واما يرفضون الرقص لأنهم ليسوا محترفين فلا يستطيعون قبول أجر نقدى • ويعتبر الأهالى تحريات الأجانب فى شــئون الرقص تدخلا فى شئونهم ، فى داخل وطنهم الذى كان مستعمرا فى زمن مضى ، ثم اجتاز عهود الحرب والثورة. ويشير الأندونيسيون أحيانا الىرقصاتهم باعتبارها « روحهم القومى » ، وربما يحتفظون فى هذا الصدد بحرص أشد ممـــا ينبغى • وعلى رغم وجود مــكتب ثقــــافى « جاواتان كيبودايان Jawatan Kebudayan فى كل مدينة كبيرة كانت أم صـــغيرة ، يقدم للباحث بعض العون ان كان مزودا بوثائق رسمية ، فان التنقيب عن الرقص

ـ باستثناء جزيرة بالى ، وعن غير الرقص من الأمور فى أندونيسيا ــ عمل مفعم بالمتاعب والانفعالات وضروب الخيبة والفشل • بيد أنه يجدر بالباحث الأجنبى ألا يتخاذل أمام المشاكل والعقبات التى تعترض سبيله ، فسوف يتضح له فى النهاية ، أن ما فاز به يستحق كل العناء الذى تكبده •

وأبسط الرقصات التى يمكن حصرها هى الرقصات الحديثة الاجتماعية فى المدن • وفى حين يبدو هذا الأمر بداية غريبة نستهل عندها تعرفنا بالرقص ، الا آن الطرقات المستخدمة فى السفر تجبرنا على ذلك . فالقادم الى اندونيسيا لابد له أن ينزل من الطائرة فى جاكارتا العاصمة ، وهى أوسع مدن اندونيسيا ، وأقلها بهجة ، وفيها تشيع هـــذه الرقصات ، ويصرح بمزاولتها أكثر مما فى أى مكان آخـر • وتستطيع ، حتى فى جاكارتا أن تعرف أنه توجد رقصات أخرى فى غيرها من البلدان • وحينما تكون فرقة راقصة عائدة من جولة قامت بها فى بعض البلاد الأجنبية ، وتمر فى طريقها بمدينة جاكرتا ، فانها قد تقدم عرضـــا ــ يقتصر على الدعوات ــ فى قاعة الموسيقى المحلية (وهى القاعة الوحيدة فى تلك المدينة التى يبلغ تعداد سكانها ثلاثة ملايين ونصف المليون) • وثمة مدرســة تملكها السيدة سوبارجو Mrs. Subarjo ، وهى من حماة الفنون ، وتعلم رقصات « جوج جاكارتا » الخاصة بالبلاط الجاوى لبعض أهالى جاكارتا ، وكذا لبعض كريمات رجال السلك السياسى المقيمين فى تلك المدينة • ويعلن من وقت لآخر عن اقامة بعض العروض شـــبه العامة التى يؤديها طلبة المدرسة • ويأمر الرئيس سوكارنو من وقت لآخر باقامة حفلات فى قصره يدعو اليها بعض كبار الأجانب ، ويعرض عليهم برنامج قصير من رقصات يؤديها أنجاله الصغار • وقد تستقدم فرقة من راقصات الأقاليم، وتتشكل عادة من بنات الموظفين المحليين خصيصا لاحياء الحفلة المسائية ، اذا كان المدعو شخصية كبيرة الأهمية • ولا يوجد فى جاكارتا الا القليل النادر من الرقص خلاف هذه الرقصات ، والرقصات الحديثة الاجتماعية ، وليس فيها شيء من الرقص القومى الخاص بها ، على نقيض معظم المناطق فى اندونيسيا •

واذا سرت على طول شوارع جاكارتا المسطحة المستوية ، والتى يشق معظمها ، على امتداد خط الوسط قنوات عريضة تملؤها مياه راكدة بنية اللون ، فانك قد تنخدع بمرأى الكثير من اللافتات التى كتب عليها « معهد رقص » Dansin Institut ولفظة « دانسن » فى اندونيسيا تعنى الرقص بالأسلوب الغربى ، وقد أدخل هـــذه اللفظة بالطبع الهولانديون الذين شيدوا لأنفسهم عددا من قاعات الرقص • وكان من مألوف « الأوروبيين الأسيويين » على حـد تعبير الهولنديين ، والاندونيسيين المتفرنجين أن يترددوا على هذه القاعات ليمارسوا الرقصات التى اختصت بها ؛ وكان

المجيء الى جاكارتا ، أو الحصول على وظيفة حكومية فى دواوين العاصمة البيروقراطية ، أو السفر الى الخارج ، تعتبر كلها بصورة ما خطوات ترتقى بصاحبها على سلم التفرنج . ويعتبر هذا الضرب من الرقص الذى يطوق فيه الانسان بذراعيه فردا من أفراد الجنس الآخر ، ويدلف معه فى أمكنة عامة ، دلالة كبيرة على تقبل عادات المستعمر ، والانصراف عن العادات القوميـــة .

ومع الحصول على الاستقلال ، انبثق عاملان جديدان : أحدهما حفيظة متأججة ضد الهولانديين ، ولست أعرف دولة استعمارية ســابقة كرهها رعايا مستعمراتها بقدر ما كره أهل اندونيسيا هولاندا ، وثانيهما مبادىء أخلاقية تتكلف الحشمة والحياء ، وهى مزيج من تشدد الاسلام بطبيعته مع المرأة ، والاستقامة الخلقية الفردية التى تبرز فى أعقاب الثورات . وكان الرقص الغربى هدفا مباشرا لهذا الاتجاه الأخلاقى . ورغم أن الأقلية من الاندونيسيين هم الذين مارسوا هذا اللون من الرقص ، الا أن الحكومة هاجمته . وكان الرقص الغربى يتضمن فى نظر رجال الحكومة مشـــاعر جنسية صارخة . وقد أصبحت قاعات الرقص اليوم خاوية ، ولم يعد فى « معاهد الرقص » السالف الاشـــارة اليها الا القليل من التلاميذ الذين يتعلمون أسلوب « رامبونج » فى الرقص المستورد من تايلاند عن طريق سنغافورة . وقد يفصل مستخدم من خدمة الحكومة بسبب رقصه فى مكان عام ، بمثل السرعة التى يفصل بها لو أنه ارتكب فى عمله خطأ مصلحيا فاحشا . وتتسلط مثل هذه العقيدة الأخلاقية اليوم على تفكير الهيئات الرسمية فى اندونيسيا ، فهناك رقابة شديدة فعالة فى هذا المجال .

ومنذ مدة ليست بالطويلة ، اتخذت الحكومة ، من أجل مكافحة التأثير الوبيل المفسد الذى تفرض أنه ينتج من الرقص الغربى ، بضع خطوات فى سبيل تقديم بديل عن هذا الرقص بين الطلبة ، يسمى مودا مودى Muda-Mudi (شبان وشابات) . وأقيم أول عرض لرقصة مودا مودى فى الجامعة ، وأيد الرئيس سوكارنو هذه المناسبة بتشريفه الحفل بحضوره . وبدأ الحفل بداية طيبة . وتحدث أحدهم عن « أزمة الأخلاق » التى شغلت أذهان رجال السياسة فترة ما . وبعد هذا بدا بعض الشبان يرقصون المودا مودى ، مثنى مثنى على أنغام صادرة من تسجيلات فوتوغرافية ، كنموذج لما يجب أن يكون عليه الرقص الاجتماعى العصرى فى اندونيسيا المستقلة الجديدة . وفى هذه الرقصة يحافظ الفتى والفتاة على مسافة عريضـــة تفصلهما عن بعضهما ، ويتحركان بتؤدة بما يوحى ايحـاء مبهما بخطوة ثنائية two-step ويدوران بحذر حول المضمار ، وهما يؤديان ، بأيد ثابتة ، ايماءات مبسطة مقتبسة من رقص البلاط فى قصر « سولو » ، وهى احدى العواصم الثقافية القديمة فى جاوا . وقد دهش الطلبة لهذا العرض

الفاتر ، ولم يرهبهم حضور الرئيس ، فأظهروا انفعالهم بالصياح ودق الأرض بأقدامهم ، ولم يلبث الحفل أن انفض • ولم تزل رقصة مودا مودى تزاول فى بعض البيوت القليلة كحركة شبه وطنية ، وبأسلوب « سولو » الهادىء الذى نبعت منه الرقصة ، الا أن هذه التجربة قد باءت بالفشل •

ويبدو الفزع من رقص القاعة الغربى فى اندونيسيا أمرا لا مبرر له فى نظر الأجنبى ، خصوصا وأن الشعب يمتلك رقصات اجتماعية حديثة خاصة به تؤدى نفس الغرض بصورة ملائمة للغاية • وفى جاكارتا ثلاث من هذه الرقصات ، دوجر Doger ، ورونجنج Ronggeng ، وجوجيت Joget ، سميت بهذا الترتيب التصاعدى تبعا لمقدار ما تلقاه من الاحترام فى الطبقات الدنيا والوسطى من المجتمع الجاكارتى أما الأوساط العليا ، فانها تتجنب هذه الرقصات الثلاث •

ورقصة « دوجر » أحقر هذه الرقصات ، حسب المستويات المتفق عليها ، ولو أنها لا تتضمن أى شىء كريه ، ومصادرها سليمة بالتأكيد ، وتتفرع من رقصة شعبية أصلية شائعة فى القرى المجاورة تصور فتاة تبحث عن حبيب قلبها حتى تجده فترقص معه ، فى حين يرقبهما الكبار ويشهدون ببراعتهما ، أو عدم براعتهما • وحركات الرقصة بسيطة للغاية وبدائية حتى انها ليست فى حاجة الى الوصف ، وتسير بوجه عام فى نفس خطوط رقصة رامبونج التايية ، ولو أنها أقل منها تهذيبا وتنظيما • وقد استخدمت رقصة دوجير أخيرا ، استخداما ، ولو أنه عرضى ، فى أحد الأفلام الحديثة ، وعنوانه « بعد حظر التجول » من تأليف « أسرول سانى » Asrul Sani ، وهو من أقدر رجال الفكر فى اندونيسيا ، واخراج « أسمر اسماعيل » الذى كان فيما مضى كاتبا مسرحيا ، وأصبح اليوم مخرجا سينمائيا • ويعالج الفيلم أصلا مشكلة الاستقرار فى مجتمع مابعد الثورة ، واندمال الجراح القديمة التى حدثت خلال الحرب ، على أنه يجرى فى الفيلم منظر طويل يعرض حفلا راقصا بالأسلوب الغربى فى منزل من منازل جاكارتا الفخمة ، ويقابل بينه وبين رقصة « دوجر » تجرى حول نار موقدة فى فناء احدى الدور الفقيرة على مسافة ليست ببعيدة عن المنزل الأول •

أما « رونجنج » ، التى تعلو قليلا فى درجات الأدب والحشمة ، على رقصة دوجر ، فانها ، حسب ما يدل عليه اشتقاق لفظها ، الصورة الاندونيسية لرقصة رامبونج • والفارق بينها وبين دوجر انما هو فارق اقتصادى ، اذ يمارسها أفراد طبقة من الشعب أيسر حالا وأوفر مالا • وفى حين لا تتطلب رقصة دوجر أية ترتيبات خاصة بالمصاحبة الموسيقية (اذ يكفيها جمع من الأصدقاء الحاضرين يغنون ويصفقون بأيديهم) أو زى

خاص (فيستطيع الانسان أن يحضرها بثيابه العادية) ، أو كفاءة خاصة (فأى انسان يمكنه أن يشترك فى أدائها) ، فان رقصة رونجنج تقتضى وجود عدد من النظارة ، وتستلزم من المشتركين فى أدائها أن يرتدوا أحسن ما عندهم من الملابس النظيفة اللائقة ، وأن يكونوا قد تلقوا درسا أو درسين فى الرقصة فى « معهد الرقص » •

وأما « جوجيت » ، فانها تختلف عن سابقتيها اختلافا تاما ، ولها أهمية كبيرة فى فن الرقص • ولفظة « جوجيت » مشتقة من اللفظة الجاوية التى تعنى الرقص ، على أنها فى صورتها الحالية تدين بقدر كبير لرقصة رامبونج التايية ، وبقدر أقل لرقصة الرومبا بالصورة التى ترقص بها فى الفيليبين • و « جوجيت » تعنى « رامبونج » بين سكان سنغافورة الملاويين• وهناك بوجه عام سمة دولية وتبادلية بين بلاد العالم فى شئون الرقص • ولم يكن من المحتمل ابتكار رقصة رامبونج فى بانجوك ان لم يكن للأوروبيين نفوذ فى هذه المدينة ، ونجاح هذه الرقصة مشكوك فيه فى المناطق التى لم ينفذ فيها الغرب بدرجة ما . على أنها لما كانت فى خطوطها الرئيسية رقصة وطنية ، فان الحكومة تتركها وشأنها •

وفى حين أن « جوجيت » أهم نمط للرقص فى المدينة وأكثر الرقصات شعبية ، فانها تنتمى بصفة ذاتية وخاصة للفرد العادى : المعلم بالمدرسة ، وسائق العربة الصغيرة التى يجرها بنفسه ، والمستخدم البسيط ، لدرجة أن الأجنبى كثيرا ما يمتنع عليه ولوج ذلك اللون من الحياة فى جاكارتا بأية حجة اجتماعية ، بسبب جنسيته الأجنبية •

ولقد وقعت على رقصة جوجيت بمدينة جاكارتا لأول مرة بطريقة غير متوقعة ، وبمحض الصدفة • ذلك أن أحد أصدقائى ، وكان يجرى دراسات شاملة عن اندونيسيا ، قدمنى ذات مرة لصديق له ، أصبح بدوره صديقا لى • وكان الحى الذى يسكنه صديقى الجديد هذا مع زوجته وطفله ، وأحد أقاربه الذى اعتاد قضاء عدة شهور من كل عام فى داره ، مثل غيره من أحياء جاكارتا الفقيرة القذرة المزدحمة بالسكان ، بمبانيها الحقيرة الواهية ، التى يتكون كل منها من حجرة ونصف حجرة جدرانها من الخشب والحصائر المصنوعة من سعف النخل ، وتتجمع المئات من هذه المبانى فى حلة واحدة يتكدس فيها أكثر من ثلاثة آلاف نسمة فتشكل مجموعة سكنية واحدة وعلى الرغم من بساطة حياتهم ، فاننى حظيت عند هذه الأسرة بقدر كبير من ضروب الحفاوة وكرم الضيافة خلال فترة اقامتى فى جاكارتا ، وجلست الساعات الطويلة فى دارهم أرتشف شراب البرتقال بالصودا الذى لابد للزائر من شربه ، وأتحدث معهم ، وألقى عليهم الأسئلة ، أو أقنع فى الكثير من الأحايين بملاحظة ما يجرى فى الحلة •

وقبل أن أرحل عن اندونيسيا بوقت ليس بالطويل ، حدثتني نفسي أن أرد لهؤلاء الناس ، بوسيلة ما ، بعض ما أبدوه لي من لطف وشعور طيب ، وتراءى لي أنني اذا ما تكفلت بنفقات حفل راقص يقام خارج منزل صديقي (على أن أترك له حرية الاختيار في اعداد الحفل) فانه سوف يبتهج لذلك ، وسوف يستطيع جيرانه أن يأخذوا قسطا من المتعة ، ولاريب أن مكانته في الحلة سوف ترتفع ، طالما أن الملاهي تتكلف في جاكارتا مصاريف باهظة . وقوبلت فكرتي هذه بارتياح ، وأكد لي صديقي قائلا « سوف نحضر أحسن راقص في جاكارتا» وأردفت زوجته «سوف ننظم رقصة جوجيت » . وانقضت بضعة أيام ، قال لي صديقي بعدها ان الحفلة المسائية كلها سوف تتكلف ما يعادل عشرة دولارات ــ وأوضح قائلا : « وانها لهبة سخية للراقص ، فهل توافق على ذلك ؟ » وبدا على وجهه الشك في موافقتي ، فان المبلغ الذي ذكره يمثل دخله في شهر كامل . وانشرح صدره عندما أبديت له استعدادي لأن أدفع في الحفل مبلغا أكبر مما ذكر . وبعد بضعة أيام زارني صديقي وقال دون مقدمات : « سوف نجعل مناسبة الحفل ختان ابنتي » ، وراح يشرح أنه يجب أولا لاقامة حفل راقص كبير تتكلف اقامته عشرة دولارات ، تقديم سبب معقول يبرره ، وثانيا أن ابنته تبلغ السادسة من عمرها ، وهي سن مناسبة للختان ، حسب العرف السائد في الاقليم ، وأن هذا الأمر سوف ييسر المسألة من وجهة نظر السلطة الادارية . وفضلا عن ذلك فان الناس لن يلقوا أسئلة محرجة عن السبب الذي من أجله يقيم أجنبي حفلا راقصا . وبعد يوم أو يومين تلقيت بطاقة مطبوعة كتب عليها أنه في يوم كذا بتاريخ كذا سيرقص « مس بتي » Miss Betty من جاكرتا مع فرقة موسيقية خاصة في الحلة أمام منزل صديقي احتفاء بالمناسبة السعيدة ، مناسبة ختان ابنته . وبعد هذا قابلت صديقي صدفة في اليوم ذاته ، فأنبأني أنه قد حصل لتوه على تصريح من رئيس الحلة ومن شرطة الحي ، وأخطر بالمثل احدى ادارات القانون والنظام ، وهو ماض للحصول على ختم أو طابع ادارة المطافىء بالموافقة على اقامة الحفل ، وهو آخر اجراء من الاجراءات الرسمية العقيمة .

وحلت ليلة الحفل ، ووصلت فرقة موسيقية معها آلات الجيتار والرق والأكورديون (ويسميه الاندونيسيون : هارمونيوم) ، والكمان ، والكونترا باص ، والقرع المجلجل ، والطبول الجاوية ، والعصي الخشبية . وأقيم مكبر صوت خارج المنزل ، وعلقت مصابيح الغاز فوق الرؤوس ، من هيكل خشبي مؤقت أقيم خصيصا لهذه المناسبة للوقاية من المطر اذا هطل ، ووضعت كراسي خارج الدار لجلوسنا . وتجمع أناس كثيرون من سكان الحلة حول المكان يتفرجون على اعداد الترتيبات . وبدأت الفرقة الموسيقية تعزف مقطوعات من نمط « الجاز » الغربي الذي يذكرني بمدينة

برلين فى عشرينات هذا القرن • وشاعت أصواتها عاطفية وغرامية، وليس فيها دق ولا قرع ، وفيها شيء من الفجاجة غير المكروهة ، سببها أن الفرقة لم تتمرن على العزف تمرينا كافيا • وغنى رجل ، وهو يقرأ الكلمات من كتيب مطبوع يحتوى على أغان شعبية • ثم غنت امرأة ، ولكنها كانت خجولا ، فانتحت جانبا من المكان ، وغضت بصرها لا تجرؤ على النظر الى الحاضرين • وعزفت الفرقة الموسيقية « أغانى من سنغافورة » ، (لاجو ملايو Lagu melayu) ، ثم انتقلت الى « ألحـــان من بلاد العرب » (جامبـــو gambus) ، وكان المذياع يعلن عن كل قطعة تعزف ، بصوت مدو • عند هذا كان جمهور كبير قد احتشد فى المكان ، وأحالت الحرارة الصاعدة من الأجسام المتلاصقة المتضاغطة هواء الليل الثقيل الى جو خانق لا يطاق •

وظهر «مس بيتى» فى ساعة متأخرة ، ظهورا تمثيليا و («مس بيتى» كلمة اندونيسية ، نقلتها كما هى دون ترجمة) • واتضح أنه شاب طويل الشعر ، قد تزين وتزيا فى هيئة امرأة • ويبدو أنه يكسب عيشه بالرقص على هذا المنوال ، ويتمتع بشهرة كبيرة فى رقصة « جوجيت » وبأدائه الخلاب فى أحياء جاكارتا ، حتى ان الرجال ، العاديين منهم والأفظاظ ، يتباهون بالرقص معه • واذا كانت القدرة على رقص « جوجيت » تكسب صاحبها بوجه عام امتيازا على طبقة الناس الذين يمارســـون رقصتى « دوجر » و « رونجنج » ، فان رقص أى اندونيسى مع « مس بيتى » يعادل مثلا رقصة « كوتيون » cotillion الأوروبية الريفية فى حلقات رقص المبتدئين •

وعندما بدأ « مس بيتى » يرفرف بقدميه ويديه ، وقـــد جعل عينيه ثابتتين على الأرض فى نظرة حيية ، تقدم أحد رجال الحلة ، داخل حلقة الرقص ، والتقط وشـــاحا ملقى على أحـــد الكراسى بالقرب من الفرقة الموسيقية ، وشده حول خصره ، رمزا لطبيعة الرقص الاحتفائية ، وشرع يحاكى خطوات مس بيتى الناشطة التى لا تفتر • وراح الاثنان يدلفان أماما وخلفا ، وكل منهما يلوح بيديه فى الهواء بحركات « أرابيســـك » رشيقة . ولم يلمس أحد من الراقصين الآخـــر ، أو ينظر اليه ، أو يبتسم .. وبعد خمس أو ست دقائق ، انتهت هذه الرقصة .

وتتابع فى الحلقة الرجال يرقصـــون ، الواحد بعد الآخر ـ فمنهم « فتوة » الحى ، الفظ الغليظ الذى يضرب من يعصيه ، وابن صـــاحب حانوت الرهونات ، وشاب يدرس ليكون عالما وفقيها فى الاسلام ، وغيرهم ممن لم تقع عينى عليهم من قبل • واستحثنى بعضهم أن أرقص ولكنى امتنعت • وجلس صديقى خلفا ، وقد انتفخ صدره ، وراح يرقب جيرانه

وهم يستمتعون بحفله ٠ وتعقدت الرقصـــات أكثر من ذى قبل : فثمة خطوة ، بعدها تنضم القدمان ، وخطوة أخرى ، وتنضم القدمان ثانية ، ويدور الرقص حول الساحة الصغيرة أمام الفرقة الموسيقية ٠ ويستقر المرفقان أحيانا الى جانب الأرداف ، وتـــدور الذراعان فترسمان دوائر مركزية ٠ ومن وقت لآخر ترتفع الخطوات حتى تغدو وثبات ٠ وفى بعض اللحظات يحرك « مس بيتى » ركبتيه الى الخارج والى الداخل فيما يشبه حركة الأكورديون ٠ ويلقى بعض الراقصين بأوشحتهم على أكتافهم فتبقى سائبة فى مكانها ، ويضغطها غيرهم فى أيديهم حتى تصير كالكرات يجففون بها العرق الناضح من كفوفهم ، من شدة توتر أعصابهم ٠ ويبدى المشاهدون ملاحظاتهم وتعليقاتهم كلما أدى مس بيتى رفسة صعبة لايستطيع مراقصه أن يؤدى مثلها ٠ وكلما سقط وشاح من كتف راقص أو كلما دنا منه راقص متحمس دنوا كبيرا ، تراجع مس بيتى فى وثبة خاطفة غاضبة دون أن يخالف وحدة الايقاع ٠

واتصل الرقص فى ثبات والحاح حتى منتصف الليل ــ عند بدء حظر التجول فى مدينة جاكارتا ٠ ولم يبتسم أحد كثيرا فى تلك الليلة ، على أنه كان من الجلى ، بصورة ما ، أن الجميع كانوا فى أوج السعادة ٠ ومالت زوجة صديقى ، عندما شرع أفراد الفرقة الموسيقية ومس بيتى يربطون حوائجهم استعدادا للانصراف وقالت : « لو كنت رجلا ، لوددت أن أرقص مع مس بيتى ، فانه وسيم الطلعة بدرجة كبيرة » ٠ وخامرنى الشك لحظة فى أنها ربما كانت تمزح ٠ ولكنها كانت جادة ٠

***

وجدير بمن ينشد التعمق فى شئون الرقص أن يبرح جاكارتا فى أقرب فرصة ممكنة ٠ وليس على الانســـان ، لكى يتذوق الرقص الاندونيسى الأصيل ، لأول مرة ، الا أن يقصد « بوجور » أو « باندونج » ، أو بالأفضل « سوكابومى » ، وهى المدن الثلاث الرئيسية للاقليم المعـروف باســم سوندا ٠ وكانت سوندا ، لقرون طويلة ماضية قبل وصول الهولانديين ، مملكة مستقلة ، لم تحن هامتها أمام أية قوة أجنبية بما فى ذلك الملكيات الجاوية القوية فى جو جاكارتا وسولو ٠ ولم يزل لون خاص من الكبرياء المتخلف من ذلك العهد القديم يسطع فى صـدور أهالى ســـوندا الذين يعتبرون ثقافتهم أفضل ثقافة فى اندونيسيا ٠

وتشتهر سوندا بصفة خاصة بأمرين : جمال نسائها الذى يتبدى لكل زائر ، والطابع الحزين الذى تتميز به موسيقاها ، ويجذب أسماع الزائر لأول وهلة ٠ ويستطيع الانســـان ، فى مقابل دولارات قليلة أن يستمع الى حفل موسيقى خاص على شرفة غرفته فى الفندق ٠ وعلى الرغم من أن الفرق الموسيقية السوندية (gamelans) قد تضارع من حيث

حجمها فرق جو ججاكارتا وسولو ، فان أكثر ما يميز الموسيقى السوندية أنها تتكون من ثلاثة أنواع من العازفين : عازف يلعب على آلة كيشابى Kechapi وهى من أسلاف آلة السنطير zither ، (١) ولكن أوتارها تجذب بأصابع اليد ، وعازف آلة « سولينج » suling ، وهى « فلوت » صـــوته خفيض ورقيق ، يتردد كالموجات الأثيرية الى جانب الأنغام المرتعشة التى تصدر من آلة « كيشابى » ، ثم مغن يترنم بأغانى الحب بصوت رفيع ولكنه مرتفع وجلى •

وليس الرقص من الأمجاد التى تفخر بها ســـوندا ، ومع ذلك فانه يستحق الاهتمام والتنويه • فمعظم الرقصات تظهر النسوة فى شخصيات خاضعة ذليلة ، والرجال فى أمزجة ملؤها التحدى والمناوأة • أما الرقصات القائمة على قصص ،فانها مأخوذة من الأساطير الهندوسية أو من مسلسلة « بانجى » Panji ـــ وهى ملحمة مســـجلة فى عدة نصوص خـــلال العهود الطويلة من مجموعة الحكام الجاويين الهندوس الأقوياء ، والتى تمتد من القرن السابع الى الرابع عشر • وأما الرقصات المجردة من القصص ، والتى عاشت الى اليوم مستقلة عن غيرها • فانها فقرات مقتبسة من تلك المسرحيات الراقصة الطويلة ، تصور أميرات البلاط ، فى زينتهن ونزهتهن وأحاديثهن عن الحب ، أو حين يرقبن أزواجهن وعشاقهن الذين يمضون الى ساحة القتال • وحركات هذه الرقصات مصوغة طبقا لأسلوب الرقص العظيم فى قصور الملوك فى جاوا الوسطى ، والذى سوف نشرحه شرحا مستفيضا فى فقرة تالية •

وأبرز الرقصات السوندية المتميزة رقصة « تارى توبنج »Tari Topeng ـــ أى رقصة الأقنعة ، وهى الفقرة الرئيسية فى الربرتوار السوندى فى الوقت الحاضر ، ومقتبسة من مسلسلة « بانجى » ، وتحكى قصة زوجة مخلصة ، تتنكر فى هيئة أمير جوال « كساتريا كيلانا Ksatrya Kelana وتجوب البلاد بحثا عن زوجها ، فتتوغل فى بلد عدائى ، حيث تتنكر أكثر من ذى قبل ، بقناع مدهون بأصبغة وحشية ، وله شوارب ، مقتبس من مسرحيات الأقنعة « توبينج » Topeng (وكانت نمطا شعبيا من المسرح فى جاوا) ، وتصطدم بأحد ملوك الجان فتنازله • ويؤدى الرقصة ثلاثة أشخاص ، فهى رقصة طويلة ومجهدة ، والأنماط فيها متضـــادة بدرجة كبيرة : فمنهم امرأتان (تؤدى احداهما دور الزوجة الوفية التى تبحث عن زوجها ، وتمثل الثانية المعركة التى تجرى بالأقنعة) ، والثالث رجل (يؤدى دور الجنى) . وسرعان ما تقيم الفـــرقة الموسيقية الكاملة المختصة بهذه الرقصة ايقاعا لسير عصبى سريع ، فيقرع الطبال ثلاث

---

(١) آلة وترية على هيئة شبه المنخرف ، وتشبه القانون • •

طبول كبيرة متراكبة ، فى تتابع سريع ، مستخدما عصا سـميكة ، ويصرخ من حين لآخر فى أثنـاء المعركة ، قائلا « راه ، راه ، راه » لاستفزاز الراقصين اللذين يخطران فى غطرسة وخيلاء عبر المسرح ، وتصفق أيديهما بحماسة شديدة ، وتلطم الهواء ، وتشير الى الأرض ، ويدور الاثنان ويهزان رأسيهما فى دورات عنيفة ، ويبسطان أرجلهما برفسات على شكل زوايا يتهدد بها احدهما الآخر . ويدور شعر المرأة الطويل حول جسمها ، ويصرخ الجنى مزمجرا هادرا ، وتزداد حـدة التوتر عندما يشرعان فى الضرب الى أن تتوقف الرقصة فجأة وتنتهى .

وكما تقدم سوندا تراثا اقليميا خاصا من الرقصات ، فان غيرهـا من أقاليم جاوا ، وكذا كل جزر آندونيسيا ، تمتلك برامج رقص تتماثل فى ثرائها وفرديتها . وسوف أصف من هذه الرقصات ، بحكم الضرورة القليل الذى يتفوق بجماله وصدق تمثيله للرقصات الأخرى .

***

تدعى سومطرة أن عندها رقصة مختلفة لكل منطقة من مئـات المنـاطق التى تتبعها ، وعددا من الراقصات يساوى عدد ما فيها من النسوة غير المتزوجات . فكل فتاة لابد أن تتعلم الرقص ، ويتضمن حفل زفافها رقصة تؤديها لآخر مرة . والرقص السومطرى كثـير الشيوع لدرجة أن عددا من بيوت الأعمال يستخدم صورا من الرقصات التى تزاول فى مختلف أنحاء الجزيرة لتميز شهور السنة على النتائج التى تطبعها وتهديها الى بعض الناس .

وان ميولى لتتجـه الى رقصـة « جنـدنج سرى فيجـايا » «Gending Sri Vijaya» ، وأعتبرها أجمل الرقصات السومطرية . وتؤدى هذه الرقصة فى « پاليمبانج » العاصـمة القديمة للامبراطورية الهندوسية « سرى فيجايا » فى القرن السابع . وپاليمبانج اليوم مرفأ كبير واسع به معامل تكرير ومكاتب أعمال ، مشيد على دلتا أنهـار وروافد . وهذه الرقصة هى آخر آيات عظمة وبهاء « سرى فيجـايا » القديمة ، فقد هدمت الفيضانات المبانى والمعابد التى كانت شاهدا على قوة هذه المملكة القديمة .

و « جندنج سرى فيجايا » رقص ترحيب ، يحتفى بصورة تقليدية بأى زائر كبير يصل الى المدينـة ، حتى فى الزمن الحاضر ، فيجتمع سبع فتيات تزين رؤوسهن قلانس بديعة الصنع بها شظايا وحراب ذهبية ، ويشتملن بثياب حريرية مشجرة سميكة متعـددة الألوان ، ومعهن موسيقيان ، ويشكلن مربعا مفتوحا عند أحد أطرافـه حيث

يجلس الضيف . وتثبت الراقصات على أناملهن أظفارا ذهبيـة طويلة ومقوسة ، تتدلى منها حلى صغيرة على شكل المعين وشـكل القلب . ويمثل الفتيات شخصيات أميرات فى قصر « سرى فيجايان » ويتحركن بتؤدة وتواضع صوب الضـيف . ويلحظن طيورا تحوم فى الجو ، ثم تستقر عيونهن على أزهار تتفتح ، ويركعن أخيرا أمام الضيف ، ويؤدين له التحية بضم راحتى اليـدين ، وثنى الأصابع والأظفار الطويلة الى الخارج على شكل حرف V المفتوح .

وتشرع احداهن فى الغناء ، فتترنم بأغنية غريبة النمط ، على خلاف الرقص . وقد الف هذه الأغنية فى عام ١٩٤٦ وطنى مشهور استشهد فيما بعد من أجل قضية الاستقلال ، وكان يرى فى الحرية عودة الى عظمة عهد « سرى فيجايان » . وفى حين أن لحن الأغنية والموسيقى التى تصاحبها (على البيانو أو الأكورديون) حديثان ، فان كلمات الأغنيـة قديمة . وتصـور الراقصـات كلمات الأغنية بحركات الأيدى بأسلوب بعيد الى الذاكرة بشكل غامض الايماءات المبسطة المـائعة الشائعة فى جزيرة هاواى . وتقول كلمات الشطر الأول فى الأغنية : « سـمعنا بمجيئك من مكان بعيد .. وها نحن فى انتظار ماتطلب .. وسوف نلبى كل رغباتك .. صغيرة كانت أم كبيرة .. » . وتكتسب الـكلمات حياة حين تصور الحركات والايماءات معانيها . وترقم السكتات فى الموسيقى بطرقعة الأيدى ، وتلمع أطراف الأصابع المقوسة الذهبية من ناحية الى أخرى معبرة عن التشوق والتواضع ونفاد الصبر ، وتجلجل الدلايات بصوت خافت . ثم تنهض الراقصات وينسحبن بمظهر خضوع رشيق دون أن يرفعن أعينهن الى وجه الزائر .

وتلتقط الفتيات « صينية » عليها علب مملوءة بجوز التـانبول (١) ولوازمه ، ومبصقتين فضيتين ، ويخطرن أمام الزائر فى تشكيلة مثلثة ، ويؤدين مزيدا من حركات الترحيب ، ويقتربن من الزائر على ركبهن ، ويضعن هذه العطايا الاحتفائية أمام قدميه . وعلى الزائر عنـد هذا أن يطوى الورق الأخضر اللين حول جوزة التانبول ويمضغها ، ولا يبصق ، فالبصق شيمة سفلة الناس . وتشكل الراقصات مربعين صـغيرين ويواجهن بعضهن البعض فى مجموعتين صغيرتين من أربع وثلاث فتيات ويكررن ايماءة « انتظار الرغبات » ، وعند هذا ينتهى الترحيب الشكلى الكامل بالزائر فى پاليمبانج .

---

(١) نبات من الفصيلة الفلفلية ، يمضغ الناس ورقة ، وهو اليقطين الهندى .

والعنصر الجوهرى فى هذه الرقصة ، كما فى جميع الرقصات التى تؤديها الفتيات فى أى ناحية من جزيرة سومطرة هو « جايا » gaya أى الرشاقة . والرشاقة فى مفهوم الاندنيسى لها مع ذلك معنى خاص : فهى الرقة والليونة فى حركة الجسم بالاضافة الى المرونة التى تتميز بنوع خاص بالنعومة بل وبالرخاوة . وهذه الصفات أهم شأنا عندمتذوق الرقص من الايقاع والتكنيك اللذين كثيرا ما يكون لهما الأفضلية الجمالية فى جهات أخرى من العالم . وبالجزيرة طبعا رقصات أخرى تختص بالبراعة فى الأداء ، وهى رقصات شائعة بدرجة كبيرة فى جميع أنحائها، على أن متعة الاندونيسى تفتر اذا خلت الرقصة من عنصر « جايا » .

وثمة رقصتان من رقصات البراعة تعتمدان على الرشاقة « جايا » رغم ما فيهما من حيل وحركات بارعة : رقصة « الشمع » أو « الطبق » (تارى ليلين tari lilin ، أو بيرينج piring) ،ورقصة المنديل. أما رقصة الشمعة فانها اليوم رقصة شبه وطنية (أو بالأحرى جزيرية)، ورغم انها تنتمى أصلا الى جنوب سومطرة ، فانها ترقص فى أى مكان يجتمع فيه بعض السومطريين . وفى هذه الرقصة يدخل الفتيات وعلى رؤوسهن قلانس غريبة على هيئة شبه المعين من قماش محيك به شراريب ، وهن يحملن أطباقا ألصقت عليها شموع موقدة ، وفى أصابع أيديهن « كستبانات » حديدية ينقرنها على الطبق مع ايقاع الموسيقى . والأوركسترا غريبة الطراز ، وتعكس بجلاء تأثير سنغافورة الدولية ،وهى أقرب الى سومطرة وأهم بالنسبة اليها مما هى بالنسبة الى جاوا حيث العاصمة السياسية لجميع الجزر الاندونيسية . وتشبه الموسيقى ، موسيقى أفلام الملايو الذى يسيطر فيه اللحن (الميلودى) بشكل ظاهر على التوافقيات (الهارمونيات) البسيطة والجميلة مع بساطتها ، التى تتبع اللحن . وتصنع الراقصات عدة تشكيلات منوعة جامدة وآلية الى حد ما ، فيقفن فى صف مستقيم ، ثم يفترقن مثنى ورباع ، ويركعن ، ثم ينهضن ، ويتقاطعن بين الصفوف . وبعد هذا يبدأن الرقص الحقيقى، فيلوين أذرعهن ، ويطوحن أيديهن الى أعلى والى أسفل والى الخلف ، ولم يزل فى أيديهن الشموع الموقدة . وتختفى ألسنة اللهب ، ثم تظهر ، ويسطع ضوءها الوهاج حينما تتوقف الحركة . وتتلخص فكرة الرقصة فى التظاهر باطفاء اللعب بفعل الهواء ، وانما لا تؤدى الحركة بسرعة كبيرة كافية لاطفائها فعلا ، أو فى خداع النظر فيتراءى للمشاهد أن الراقصة تمسك الطبق وهو مقلوب ، أو المغامرة بحمل الطبق متوازنا على المرفق والكتف والرأس فى أثناء الرقص . وثمة تفسير روحى للرقصة يقرنها الطلبة أحيانا بها : ذلك أن النار فوق الرأس ترمز الى

فائدتها للجنس البشرى كله ، فاذا دنت من المعصمين فانهـــا ترمز الى استخدامها في الطهى ، واذا خطا الانسان فوقهـــا ، كان ذلك رمزا الى تفننه (اى الانسان) فى اقامة توازن بينه وبين الوسائل المتاحة له فى حياته . وعندما تنتهى الرقصة ، تطفىء الراقصات الشموع ، ويغادرن ساحة الرقص فى سكون .

أما رقصة المنديل فانها أكثر تعقيدا بقليل من الرقصـــة الســـابقة ، ويتطلب اداؤها عدة ازواج من الفتية والفتيات ، يمسك كل منهم أحـد اطراف قماش أبيض مربع عريض ، ويؤدون رقصة شبيهة برقصة عيـد الربيع (التى يدور فيها الراقصون حول عمود) فيدورون تحت القماش وفوقه وحوله ، ويربطونه بمجموعة من العقد . وفى آخر لحظة ، يحلون العقد ، ويخلصون أنفسهم من القماش بكل سهولة . ويضـــيفون الى ذلك ، فى بعض الأحيان ، لعبة « اسقاط المنديل » ، فيلتقطون المناديل بأسنانهم دون أن تلمس ركبهم الأرض .

وفى شمال سومطرة التى تتوسطها مدينة « ميدان » يوجد عدد من الرقصات يزاولها « البـاتاك » وهم عنصر خاص اعتنق أغلبيتهم الدين المسيحى ، وتبعدهم تقاليدهم عن سائر سكان سومطرة . وانا لنجـد بصفة خاصة فى منطقة « سيمولنجان » التى تقع فى قلب اقليم الباتاك عددا من الطقوس الغريبة ، لعل أكثرها جاذبية رقصة اقنعة مشـئومة المنظر تؤدى فى الجنائز عندما تغسل جثة المتوفى . ومن أبهج الرقصات رقصة الزواج « سيتالاسارى » sitalasari ، وفيها تمسك العروس ووصيفاتها أزهارا فى احدى اليدين ، ويلطمن أردافهن باليد الأخرى ، وينزلقن على الأرض بزحلقة الكعوب واصابع الأقدام بالتبادل ، ويرفرفن بأيديهن فى الهواء ، عارضات راحة اليد على الجمهـور ، وكأنهن يلعبن لعبة « دق الكفوف » بيد واحدة مع زميل وهمى ، ويبدين خلال الرقص فى تواضع ما يشعرن به من سعادة دون أن يخرجن عن حـدود الحشمة واللياقة .

وتبرز فى هذه الرقصة ، كما فى سائر رقصات الباتاك ، ايمــاءة متميزة عن غيرها من الايماءات ، تؤدى بضم الابهام والسبابة على شكل دائرة (فى حين تبقى سائر الأصابع مشدودة باستقامة) ، وتفتح الدائرة بحركة سريعة مع الدقة الرئيسية للجملة الموسيقية . وتسود هذه الايماءة رقصة « أرتيجانى سيبولين » Artigani Sepolin (اى رقصة البـــدر) التى يؤديها أزواج من الفتيـــة والفتيات . فالفتيان يبقون أيديهم تحت الارداف ، فى حين تعرض الفتيات الدوائر المصنوعة بالابهام والسـبابة

أمام صدورهن . ويرفع الراقصون والراقصات ، من وقت لآخر ، احدى اليدين بجانب الجبهة ، وراحة اليد متجهة الى الخارج ، كتحية الجندى الفرنسى ، واليد الأخرى عند الخصر ، وراحتها الى أسفل ، ويدور الجميع معا دورات سريعة ومنتظمة .

وأحسن رقصة شهدتها من بين جميع رقصات الباتاك ، رقصة « تادينج ماهام ناتادينج » Tading ma ham na tading ، ومعناها الحرفى « سأترككم الآن » ، وهى رقصة وداع تؤديها كل بنات القرية كلما رحل انسان عن قريته . والموسيقى عذبة بنوع خاص . والباتاك مشهورون بنغمة اصواتهم ، وتموجات ترنيماتهم الكورالية . وقد احالت طبيعة الأصوات الغنائية عند الباتاكيين ، بالاضافة الى التأثير المنبثق من سنغافورة ، موسيقاهم الى شىء شبيه بأمواجنا الصوتية المرخمة الملطفة ، ولعلها أكثر رقة من غيرها بالنسبة الى معظم الأذواق الموسيقية الأسيوية . أما المصاحبة الموسيقية فتتكون من عدة دفوف (جونج) تطرق برقة ، و « جونجات » أصغر منها تخشخش من غير نغم معين ، وطبول ، ويمسكها كلها العازفون بأيديهم ، ويلعبون عليها وهم واقفون بالقرب من الراقصات . وتعبر الكلمات التقليدية للرقصة تعبيرا حزينا عن مشاعر أهل القرية ، فتقول : « اذا كنت الآن تغادرنا ، فانا نرجوك أن تعود الينا ... وقد تبعد كثيرا عنا ، ولكن فؤادك سوف يبقى فى قريتنا ... » ويضيف المغنى قائلا ان القرية كلها تدعو للمسافر بالتوفيق . وتنتهى الأغنية بشىء من التحذير : « لا تتزوج أحدا فى الخارج ، وانما عد الينا فقط » . أما الايماءة الأخيرة فى رقصة الوداع فهى ايماءة حرفية المدلول ، اذ تضع الراقصات احدى اليدين على الصدر ، ويحركن اليد الأخرى فوق الرأس ، وكأنهن يودعن الصديق المسافر ، ويصرفن اشجان الفراق .

وتمتلك العاصمة نفسها « ميدان » عددا من الرقصات الحية النشيطة ، منها : « سرى بانانج » Sri Banang وهى رقصة ترحيب ، وكانت تؤدى فى الماضى أمام كل سلطان يزور العاصمة ، أما اليوم فانها تؤدى تكريما لأى زائر هام . ويردد اللحن كلمتى « دندان ميرايو » dendan meraiyu ومعناهما بوجه التقريب « حضرنا لنجعل ضيفنا سعيدا فى بلدنا » . ولا ريب ان هز الأجسام فى رشاقة ، كما لو كانت أوراقا يلعب بها النسيم ، وثنى الأصابع وبسطها بصورة انيقة ، تشكل مقدمة سارة للكثير من المباهج التى تقابل الزائر فى سومطرة .

وثمة رقصة شعبية أخرى تسمى بولوبوترى Pulau Putri (ومعناها حرفيا : جزيرة النساء) تزخر برفسات كعوب الأقدام ، ولون

منقح من التهريج ، وترفع فيها الفتيات نقباتهن قليلا ليجذبن الانظارالى حركات أقدامهن السريعة . ويؤدى الوضع المتميز لليد فى هذه الرقصة بمد السبابة والاصبع الثالثة كحدى المقص المفتوح ، والتلويح بهما كما لو كانت الراقصة تزجر أو تتهدد شخصا وهميا أساء اليها .

وآخر رقصة شاعت فى « ميدان » عام ١٩٥٥ رقصة « سيرامبانج دوابيلاس » Serampang Duabelas الفولكلورية الاجتماعية ، أو « الاثنتى عشرة خطوة » ، وهى رد سومطرة على رقصة رامبونج التايية أو رقصة چوجيت الجاكارتية . وعندما استفسرت ذات يوم عن هذه الرقصة ، شرح لى أحد الاندونيسيين أمرها قائلا : « نحن الآن عصريون، وهذا هو الأسلوب الذى يجب علينا أن نرقص به » . وتؤدى هذه الرقصة فى وسط مربع يشكله جماعة من الناس الواقفين يصفقون بأيديهم تصفيقا ثابتا ومنتظما . ويقفز أحد الرجال الى مركز الحلقة ، ويختار شريكته ، ويؤدى الاثنان اثنتى عشرة خطوة بسرعة خاطفة ، ثم تعود الفتاة الى مكانها ، ويختار الرجل بعدها فتاة أخرى ، الى أن يحل به الاعياء ، فيقوم غيره بهذا الدور القيادى . والرقصة أشبه شىء بعرقلة حركية سريعة ، ليس فيها أية حركة يدوية . وفى ختام الرقص ، تؤدى « رقصة المنديل » ، ويربط الفتى نفسه مع زميلته .

والرقصات فى جزيرة سومطرة كثيرة التنوع لدرجة يطول معها الشرح ، ويغدو اسهابا مملا . ولكن هناك رقصة تستحق الاهتمام والتنويه ، وهى رقصة تنتمى الى مقاطعة «لامبونج» فى جنوب سومطرة، يحجل فيها الرجال ، وهم يرتدون قبعات ذهبية وفى أيديهم مراوح مموهة بالذهب . ولابد من رؤية كل الرقصات ، وكلها ممتع ، لعلة خاصة مختلفة باختلافها .

***

وفى جزيرة سلبيز Celebes أيضا رقصات مشهورة ، من الطراز الفولكلورى ، كرقصة باجاجا Pajaga ، وباكارينا Pakarena . وفى اقليم توراجاه Torajah حيث تعيش طائفة عجيبة من الناس مثل الباتاك ، نجد رقصات غريبة غير عادية ، منها رقصة « مابوجى » Mabugi وتقترن باحتفال يقام بعد الحصاد ، وتؤدى فى دائرة واسعة فى الحقول ، ويصاحبها غناء جماعة من المنشدين . وفى نهاية الرقصة تجرى ضروب من الفجور الجماعى فى عنابر النوم العامة .

وثمة رقصة أخرى تسمى ماجاندا Maganda تتطلب ارتداء قلنسوة ضخمة مصنوعة من عملات فضية وقرون الثيران ، وقطيفة سوداء،وهى ثقيلة جدا فلا يستطيع ارتداءها الا الرجال ، ولا يستمر بهــا الراقص الا لبضع دقائق حتى يلهث من الأعياء .

ولعل أمتع رقصات توراجاه ، رقصة باجيللو Pagellu ، وفيها تمد الفتيات أذرعهن الطويلة النحيلة ، ويرفرفن بأصابعهن ، ويتقدمن ويتأخرن بخطوات بطيئة متسقة فى مواجهة المشاهدين .

***

أما رقصات بورنيو (وتسمى اليوم كاليمانتان) ، فانهـــا تنقسم الى رقصات اجتماعية فى المناطق الساحلية ، وتشبه رقصات « ميدان » ، ورقصات يبرز فيها الطابع القبلى والعنصرى فى داخلية الجزيرة ، وعلى الأخص فى أقاليم « الدياك » Dyak ، وهى نظيرة رقصات البــاتاك والتوراجاه . وكان الكثيرمن هذه الرقصات مقترنا بشعائر قاسية مرعبة، وتؤدى الآن بطريقة فاترة متباطئة تعتمد على ذاكرة نصف واعية .وبينما تثير هذه الرقصات مشاعر الناس بمناظرها ، وبما تستخدمه من ريش، وجلود الحيوان ،وصرخات تقشعر لها الأبدان ، فان قيمتها كرقصـــات أكبر فى أعين دراسى علم الاجتماع منها فى أعين علماء الاسطاطيقا .

ولكل جزيرة من جزراندونيسيا تعبيراتاجتماعية وشعبيةواحتفالية خاصة تتبلور فى أشكال راقصة . وربما كان من المستحيل أن نعـــدد أنواع هذه الرقصات أو نصفها بالكلمات ، فبيئتها تختلف كثــــيرا عن الرؤيا والاثارة التى تقترن بالعرض الحقيقى . ففى « سمبا » Sumba يرقص الناس كالأحصنة ، وعلى عيونهم تتدلى عصائب شبيهة بشراريب عرف الفرس ، ويربطون حول قصبة الرجل شعرا أعفر ، من شعر ذيل الحصان ، وفى « فلورز » رقصات الحرب ، وفى جزيرة « نياس » لم يزل الأهالى ، منذ زمن سحيق يمتد الى العصر الحجرى ، يعبـــدون الحجارة ويسترضونها لأنها أهم عناصر الحضارة : فمنها تصنع الأدوات والأوانى والوسائد ، بل والنقود ، وترقص النسوة العجائز فوق حجارة مستديرة . أما بالى ، فانها تتطلب منا بطبيعة الحال فصلا خاصـــا ، نظرا لأهميتها .

***

وتوجد أهم رقصات اندونيسيا ، باســـتثناء جزيرة بالى على وجه الاحتمال ، فى « كراتون » Kratons ، أى قصور جوججاكارتا وسولو فى وسط جاوا ، والأولى يحكمها سلطان والثانية « سوزونان » .وترجع

عروض البلاط في هذه الجهات الى اكثر من ألف عام مرت كلهـــا في هدوء مستتب ، لا يعكره شيء ، امتد الى ما بعد انتشار الاســـلام ، وغزوات الهولنديين ، ولم تتغير الا قليلا بعد الثورة والاضطرابات التى أثارها الاستقلال . وتمثل هذه الرقصات حضارة مهذبة ، رقيقـــة ، ونبيلة . وأعتقد أن هؤلاء الراقصات وأولئك الموسيقيين لا يعد لهم أحد في لطف شمائلهم ، وصفاء نفوسهم ، وأناقة مظهرهم ، وكمال أدائهم ، وما يستشعره الانسان في عروضهم من تجربة جمالية عميقـــة قل أن نجدها عند غيرهم .

و « الجيملان » Gamelan هي الفرقة الموسيقية التى تصـــاحب بعزفها هذه الرقصات وتضم مايقرب من أربعةوعشرين عازفا يستخدمون حوالى مائة آلة موسيقية منها الجونج ، والأجونج ، والبونج ، والبونانج ، والريونج ، وكلها آلات معدنية رقيقة النغم ، مصنوعة على شكل أقراص واسطوانات ، ثم الزيلوفونات ، والسلطانيات الضخمة المنتفخة المجوفة الموضوعة في اطارات منحوتة معقدة الشكل ومطلية باللك .وتتـــدرج أنغام هذه الآلات من صليل رفيع الى ترجيعات عميقة هادرة . وتختلج الهارمونيات الناعمة والتآلفات النغمية الخالية من القرع . وفي الفـــرقة طبالون يقرعون الطبول الست ، وعدد من المغنين الذين يترنمون بالألحان الرقيقة ، ويتغنون بأحاديث القصة . ويدق اثنان من العازفين عصـــيا خشبية ، وكتلا من الخشب الرنان ، وهي أشياء اذا لم توجد في الفرقة الموسيقية ، سواء في اندونيسيا أو في سائر بلاد آسيا، فقدت الموسيقى عنصرا من أهم عناصرها المميزة ، وافتقدت الفرقة عنصرها القيـــادي . وتدق هذه الآلات بانتظام دقيق دقة آلة « المترونوم » ، وتزود التركيب الموسيقى الرنان المصلصل لفرقة « الجيملان » بنواة من الايقاع المنتظم . ولا يجهل الغرب روعة هذه الأصوات الاندونيسية ، فقد ألهمت احدى هذه الفرق الجاوية التى عزفت في معرض المستعمرات الذى أقيم في مدينة باريس عام ١٨٩٦ « كلود ديبوسي » أن يقسم « الأوكتاف » الذى يستخدمه الى ستة أقسام « السلم الموسيقى ذى الأبعاد الطنينيـــة » whole-tone scale وأن يحاكي مفهومها الجديد في الرنين والطـــابع الصوتي .

والرقص والموسيقى متماثلان في مدينتي جوججاكارتا وسولو . أما التفاصيل الصغيرة التى تختلف في بلد عنها في البلد الآخر فقدلايدركها الأجنبي ، ولكنها تثير تحزبا شديدا بين الدارسين لهذه الفنـــون . فاذا أبدى الانسان تفضيله لفنون سولو ، فان رأيه سوف يبدو أشد غموضـــا واصعب فهما مما اذا كان يميل الى أسلوب جوججاكارتا الذى أصبح

معروفا وشائعا خلال حرب الاستقلال عندما أقام سوكارنو عاصمته فى هذه المدينة .

وريرتوار راقصى القصر فى كلا البلاطين غنى بالعروض ، لا ينضب له معين . ولم أشهد أبدا برنامجا واحدا مرتين . وأعتقد أنهم يستطيعون، اذا تزودوا بما يكفى من المعلومات ، وبالوقت الكافى للاستعداد ، ان يخرجوا على خشبة المسرح جميع الأقاصيص الرئيسية فى الرامايانا والماهبهاراتا ، وكذا جميع حكايات مسلسلة «پانچى» ومناظر شتى من الروايات والأساطير الجاوية . وسوف تتطلب مثل هذه البرامج الهائلة بالطبع عدة شهور .

ونظرا لأن عرض هذه الرقصات الطويلة يستنفد صبر المتفرجين ، فان معظمها يعرض فى بضعة أجزاء ، تنقسم بدورها الى أربعة أصناف، رقصات مجردة (نزهات ، وزينة الأميرات ، وما الى ذلك) ، ومناظر حب ، ومناظر مغامرات (وفيها تقع أحداث وتقلبات فائقة للطبيعة) ، ومعارك . أما النوعان الأخيران فانهما ليسا فى حاجة الى أى شرح لأن مضمونهما واضح كل الوضوح ، ومعالجتهما أمر قد عرفناه من قبل فى سائر بلاد آسيا التى تستخدم أنماط المناظر الخاصة بالرامايانا والماهبهاراتا . ويطلق على الفقرات المجردة عادة اسم « سيريمپى » الذى أصبح اليوم شائعا بين الناس لدرجة أن أية رقصة تؤديها النساء ، اما اداء منفردا « صولو » ، أو بمجموعات فردية العدد ، تحاكى العظمة الهادئة والايماءات الحلوة التى يتميز بها راقصو القصر ، يطلق عليها اسم تارى (رقصة) سيريمپى tari serimpi.

ومن أروع رقصات الحب ، رقصة « أسمارادانا » ـ أى « اتمام الحب » ، وهى مقتبسة من الماهبهاراتا ، وفيها يطلب آرجونا ـ البطل الاله المشهور فى اندونيسيا بقدر ماهو مشهور فى الهندـ يدسيمبودرو، فيشكو فى البداية من أنه قد اضطر لأن « يلتمس » منها زواجه ، وهو الذى لم يسبق له أن يلتمس شيئا من أحد ، ولكن وحدته هى التى تحمله على ذلك . وترفض الأميرة طلبه ، وهذه تجربة جديدة يكابدها آرجونا الذى لم يرد له احد من قبل طلبا . وتنتهى أخيرا أغنية الحب الثنائية بأن تعده سيمبودرو أن تجيبه الى طلبه اذا فاز فى المعركة القادمة . ويدور الرقص ، وفى أثنائه تلوى سيمبودرو اصابعها ذات الأظفار الطويلة ، وتصنع منها أشكالا زخرفية عربية متموجة ، وترفس بقدمها زيل ثوبها (الباتيك) (١) الذى يجر على الأرض خلفها بين عقبيها ، وتقوس

(١) batik : طريقة متبعة فى جنوب شرق آسيا ، وعلى الأخص فى الملايو وجاوة لصبغ الأقمشة برسوم وزخارف ، مع استعمال الشمع لتغطية الأجزاء التى لا يراد أن تمسها الصبغة ـ وينصرف الاسم أيضا الى الأقمشة المصبوغة بهذه الكيفية .

عنقها برشاقة . ويباريها آرجونا فى ايماءاتها بخطوات جريئة ، فيحنى ساقيه ، ويثنى ركبتيه plies ، ثم يبسط ساقا الى الجانب حتى تصنع زاوية قائمة مع الجذع . وتشحذ حركاته وفعاله المشحونةبصفات الرجولة الكاملة ، صلابة عقل الأميرة وجمود قلبها .

وتدور بعض رقصات الحب حول الصد والاباء ، ولدينا منها مثلان، احدهما من سولو ، والآخر من جوجچاكارتا . أما الرقصة الأولى فتصور مقاومة امرأة لرغبات أحد الشياطين. وتشتمل المرأة بحلةكاملة«سيريمبى» من حلل البلاط ، لا تغطى الذراعين ، وعلى الثوب (الباتيك) ذى اللون الأصفر والبنى ، وهو من طراز سولو المتميز ، دوائر وأقواس صاعدة على شكل حرفى S ، O وترتدى فوق رأسها قلنسوة ذهبية رقيقة مثقوبة تطوق الجبهة وتمتد حتى تصنع خصلة واسعة خلف الرأس . ويندس فى الجزء الخلفى من القماش الملفوف الذى يشد على صدرها جعبة للسهام . أما وجه الشيطان فانه مصبوغ بصبغة حمراء معخطوط بيض وسود تطوق عينيه . ويحجب قسما من وجهه شواربه الغليظة وشعره المستعار الأسود الأصوف .وهو عارى الصدر ، يرتدى سراويل طويلة فضفاضة عليها خطوط حمر وخضر وبيض . ويزأر الشيطان ويهجم على المرأة مشيرا بأصابعه وهو يخمش الهواء بأظفاره مظهرا الغضب . وفى هذه الأثناء تدور المرأة حول خشبة المسرح بتؤدةويقظة، وفى مظهرها آيات الشك والريبة ، لا ترفع نظرها الى أعلى ، وتفلتدائما من هجمات الشيطان وألاعيبه ، كل ذلك دون أن تغير مشيتها المسترخية ، وترفع يديها من وقت لآخر وكأنها تتناول سهما ، ولكن يديها تتهاويان فى استرخاء الى جوار الأرداف ، وتبقيان هناك فى وضع أشبه مايكون بهيئة اليدين التى كانت النسوة فيما مضى يتخذنها عند امساك فناجين الشاى . وتنتهى الرقصة بعد هذا ، فلا تتصل بأية حركة أخرى .

أما المثل الثانى ، فهو رقصة من جوجچاكارتا ، وتصور رجلا قبيح المنظر يتهيأ للقاء أميرة جميلة ، فيتهندم ويتزين بعناية كبيرة ، ويعلن عن اللقاء الذى يتأهب له . ثم يقابل الأميرة ، ولكنها لا تبالى به ، فقلبها مشغول بغيره . وهو يحبها ، ولكن حبه لا يجد صدى فى نفسها ، ولا ريب أنها قد ازدرته رغم استعداداته البارعة التى ملأت نفسه بالآمال. والتمثيل هنا أيضا رقيق فاتر وكأن شيئا لم يحدث . فالوضعة الرئيسية للنساء وضعة استراحة تامة ، تنضم فيها القدمان عند العقبين ،ويرتفع الأصبع الكبير للقدم وينخفض لابراز الايقاع . وتعتبر خشخشة الأجراس فى جو البلاط الجاوى الهادىء الرائق ، صوتا غليظا مزعجا . أماالخلاخل فلا يتزين بها الا الرجال الذين يؤدون أدوار القرود والحيوانات .ويتقوس

العجز الى الخلف تقوسا خفيفا ، ويميل الجذع العلوى الى الأمام ، وتبقى اليدان عند مستوى الأرداف ، وينكسر المرفقان قليلا عندما لا تكون ثمة حركة ، ويميل الوجه الى أسفل ، والعينان مقفلتان قليلا ، ترمقان الأرض بنظرة ثابتة .

ويتضمن ملء الحركة المسرحية العرضية ،استخدام بيارق شريطية طويلة ، تتدلى من الحزام حتى أسفل الركبتين ،وتحركها الراقصة بيديها فتجعلها ترفرف فى الهواء أماما وخلفا .وعندما تجرى يدها على طول الشريط ، تمسكه مسكا خفيفا بين اصبعى الابهام والسبابة ،وترفع ذراعها حتى مستوى الكتف ، ثم تترك الشريط فيرفرف فى الهواء ويعود الى جانبها . ومع كل خطوة تخطوها تتجه ثنيات الثوب (الباتيك) الى الأمام ، ويقتضيها ذلك أن ترفس الثنيات الطويلة ، بضربات سريعة بعقب القدم ، لتعيدها الى الخلف بين قدميها ، حتى تجر على الأرض خلفها .

والراقصون انشط حركة بطبيعة الحال من الراقصات ، ويتميزون بطابع الرجولة ، فيقوسون العضلات ، ويمدون ساقا ، ويرتجفون عندما يغضبون أو عندما يأتون أعمالا بطولية ، ويتوازنون على ركبتى غريمهم اذا كان رجلا ، ويتخذون أوضاعا جانبية شبيهة بأوضاع العرائس ذات الزوايا ، والتى تستخدم فى مسرحيات خيال الظل ، وتوضع على الشاشة فى هيئات جانبية تظهر فيها الأيدى والأرجل والوجه كلها فى وقت واحد .

وتبدو لنا رقصات البلاط أحيانا ولا شكل لها،وكأنها لحظات متقطعة، أخذت كيفما اتفق من بين أحداث هامة كبيرة . وقد تبدو للغربى ، حسب أسلوبه فى التفكير ، غير متصلة ولا متتابعة ، وكأنها ، اذا فسرت بلغة التصوير الفوتوغرافى ، شىء خارجى ثانوى استقر فى مركز الصورة، فى حين ابتعد الشىء الأساسى فانتحى جانبا نائيا من الصورة .وهذا النمط الجاوى فى تصميم الرقص يحرك فى وجدان المتفرج احساسا بالتجرد من الزمن ، وشعورا بتعليق الحركة تعليقا فيه سكون وتردد .

ورقصات القصر فى جاوا تهتم ، من الوجهة الجمالية بكلا العنصرين الايجابى والسلبى ، ويشكل التباين بين الحالتين جوهر الدراما التى تتضمنها هذه الرقصات . ويثير وضع نوعى الحركة المتضادين (الايجابى والسلبى) ، أحدهما الى جانب الآخر حوافز الرقص ويصوغ قالبه . والأغلبية العظمى فى الربرتوار ، تلك التى تعرض أكثر من غيرها ،تدور حول النساء ، من أجل متعة السلاطين ولا ريب . ويظهر الرجال فى

الغالب كوسطاء في الأداء أو كخلفية تتباين مع حركة الراقصات فتبرز أكبر قدر من رشاقتهن (الجايا) . وفي حين ينتبه الغربي الى الحركة المسرحية ، فان الجاوي يستمتع في الأكثر بالسكون والجمود . وتمتلىء كل رقصة بفترات ساكنة ، وفقرات جامدة . وكل حالة عاطفية ، وكل نكهة ، أي « رازا » في فنون المسرح الهندي ، تنضج وتتبدى خلال نقاب الفتور والسكون .

وليس ثمة شيء أشد بعدا عن مذاهب ونظريات الفن الغربي من رقص البلاط الجاوي ، وليس ثمة شيء في الفن مختلف الأبعاد أو يكشف عن مرئيات لم يحلم بها الانسان أكثر من هذا الرقص . وهو في أساسه امتداد للعناصر الجمالية الهندية ، بيد أنه قد سلك على مدى الأجيال اتجاها آخر محاذيا له ، واتخذ السمات التي توائم أذواق الجاويين الوجدانية الشديدة النقاء والرقة . وهذه السمات نفسها قد تجعل من الجاوي انسانا محيرا يصعب التعامل معه في علاقات الحياة العادية . بيد أنك اذا رأيت رقصاتهم ، ولمست فيها الطبيعة الجاوية في أقصى حالات عزلتها وانطوائها ، فانك لابد حامد لها فنها البديع . وعلى خشبة المسرح يتسامى جوها ، ويتحول كل ما هو رقيق ، وخال من التعبير في حياة الجاوي الى عمل مسرحي ساحر . فاذا تذكر الانسان بعين خياله هذه الرقصات ، فانه سرعان ما يرتاح اليها، وتتلاشى في نفسه الاختلافات القائمة بينها وبين العناصر الجمالية المألوفة في الغرب ، وتذوب في ذهنه التناقضات بين الشرق والغرب ، وتذوب معها الايقاعات الحركية الجامدة التي تتميز بها تلك الرقصات . والأمر العجيب كل العجب أن السحر الخفي في هذا الرقص يستمر مفعوله كاملا غير منقوص ، حتى في صورته التي تتمثلها الذاكرة ، فيتأثر الانسان من جديد بعظمة الرقص وروعته .

وتغمر رقصات اندونيسيا الزائر الأجنبي بفيضها ووفرتها . ولما كان الزائر مضطرا لتحديد جولته الفنية ، كان عليه أن يسلك خطة لا بأس بها تفيده في هذا الشأن ، ذلك أن يركز مجهوداته في مشاهدة رقصات من منوعات « بنشاك » Penchak أو سيلات Silat ، وهي رقصات قتال ، قد تعتبر رياضة بدنية ، اذ يتعلمها كل شاب صحيح البنية ، أو رقصا بحتا في أجمل صوره ، يجري بحركات منوعة تؤدي برشاقة وايقاع منتظم يتمشى مع الموسيقى .

وتنصرف كلمتا بنشاك وسيلات ، من وجهة الأغراض العملية كلها ، الى رقصة واحدة ، ومع ذلك فان الفنان المدقق يفصلهما بعضهما عن بعض ، فتبدو سيلات وهي تميل على الأكثر ناحية التربية البدنية ،

فى حين تميل بنشاك أكثر من صنوتها صوب الفن . وكل من الكلمتين شائع الاستعمال فى كل أنحاء اندونيسيا . وسوف لا تجد أية صعوبة فى افهام الناس رغبتك فى رؤية رقصات قتال منسقة الأسلوب اذا استخدمت أيا من اللفظتين . وبنشاك اليوم كلمة جاوية معناها « المراوغة » أو « المدافعة » ، أما سيلات فانها تولد فى الذهن فكرة « الحركة السريعة » . ويعنى كل من الكلمتين ، بالتعبير الغربى ، فن الدفاع عن النفس بالاضافة الى عنصر الرقص . ويستطيع الانسان أن يستخلص من مشتقات هاتين الكلمتين ، المظهر السلبى الفعلى ضد الاعتداء الذى تشنه قوة كبرى محتملة . وهناك تشابه بين بنشاك و « چودو » Judo اليابانية (ومعناها الحرفى : حيلة الضعف) أو چوچيتسو Jujitsu (ومعناها الحرفى : براعة الضعف) ولو أن بنشاك ليس لها بهما أية صلة فنية .

والصراع ، فى المفهوم العام فى آسيا ، هو تحويل الفشل الى نجاح ، والخسارة الى كسب ، وتستغل فيه الحيلة والخداع والمناورة اتم استغلال . ويختلف هذا الأمر بصورة ما عن فكرة التربية البدنية فى الغرب التى تهدف على ما يبدو الى جعل الانسان أقوى من غريمه، وقادرا على التغلب عليه عن طريق القوة البدنية الأصلية . وينصب الاهتمام فى آسيا على الحذق وسرعة البديهة واليقظة والترقب . وعندما يظهر عنصر الرقص ، يمحو مظهر القوة الحربية ويسمو بالمشهد الى شكل فنى صادق .

وتقول نظرية شائعة فى اندونيسيا ان بنشاك رقصة « قارية » وانها نبعت من الصين . وهناك بالطبع بعض أوجه الشبه بين بنشاك أوسيلات وبين مشهد الملاكمة البطيئة ، الذى يعرض فى «خيال الظل» فى الصين . على أنه مهما كان منبت الرقصة ، فان اندونيسيا قد احتضنتها وكيفتها لدرجة أنه كلما جرى حديث فى موضوع رقص القتال اتجه الفكر أول ما اتجه الى اندونيسيا . وفى كل مدينة أندية وجمعيات تهذب وتقوم نمطها المحلى من رقصة بنشاك . وفى احدى بلدان سومطرة داران من هذا القبيل : أولهما جمعية الشباب الثورى الخيرية والفنية ، وثانيهما « نادى النصر للدين والايقاع » . ويوجد فوق ذلك جمعية « ايبسى » I.P.S.I. (ايكاتان بنشاك سيلات اندونيسيا) Ikatan Penchak Silat Indonesia التى أنشئت فى عام ١٩٤٧ ، وهى جمعية تشترك فيها الجزر ، وهدفها الأوحد تخليد الفن ، وتمتد فروعها الى أقصى أجزاء اندونيسيا .

ولا نزاع فى سيادة الفن عموما فى اندونيسيا . وقد صنعت الحكومة أخيرا فيلما تسجيليا عن بنشاك . وبنشاك اليوم مادة تعليمية اجبارية فى المدارس للبنين والبنات ، تستغرق دراستها سنة واحدة ، وهى بديل من الألعاب الرياضية الهولندية . وكل انسان تقريبا فى اندونيسيا يؤدى البنشاك . وقد حضرنى مثال واحد من عديد الأمثلة التى تثبت هذه الحقيقة عندما نزلت من القارب فى ميناء صغير بجزيرة سومطرة فى أول زيارة قمت بها فى تلك الناحية . فقد تقدم حمال مسن والتقط حقائبى ، وسألنى فى فضول عن سبب مجيئى ، فأجبته ببعض الحقيقة قائلا : « لكى اشهد بنشاك » . فأسقط الرجل لفوره حقائبى ، ولمعت عيناه فجأة بلمعة بنشاكية ، وأدى أمامى بضع خطوات من الرقصة . ثم ابتسم ولوح بيده لنفر من الحمالين ، وقال فخورا : « كل انسان هنا شهد البنشاك التى أرقصها » .

ولكل مقاطعة فى اندونيسيا نمطها الخاص من رقصة بنشاك ، وتثير الفروق بين هذه الأنماط الدهشة بقدر ما تثيرها الفروق بين ألوان الرقص الفولكلورى . والمدى الذى تتنوع فيه هذه الأنماط فسيح بدرجة عجيبة .

وفى اقليم جاكارتا فرقة « نامبون Nampon » وهى متخصصة فى رقصة سيلات التنويمية ، فينوم خبير فى هذه الرقصة ، ويؤدى حركاته المعقدة بمهارة عجيبة خفية تفوق طاقة البشر . وفى ذروة العرض ، حين تصدح الأبواق وتقعقع الطبول ، يتقبل الرجل ، وهو لم يزل فى غيبوبته ، التحدى من أى شخص يريد اختبار مناعته المكتسبة المصطنعة . وفى داخلية شمال سومطرة ، تؤدى رقصة تمبوكلادو بنشاك Tumbuklado Penchak ، وهى الأخرى رقصة غيبوبة ، يؤديها فتى يقاتل فتاتين ، والثلاثة مسلحون بخناجر قصيرة مقوسة . واذا صادف أن طعن أحد المؤدين فى أثناء العرض ، فانه لا يجرح ولا يتألم ولا ينزف دماً .

وفى سوندا ، يتقدم أحد أساتذة البنشاك بعد أداء مجموعة الحركات الأساسية ، فيتناول سيفا ويغمده بقوة فى داخل فمه حتى تظهر ذؤابته خلال عضلة خده وتكاد تثقبها ، ويرتمى على الأرض ويؤدى مجموعة من الوثبات على يد واحد ، أماما وخلفا . ومن ألعابه البارعة أن يضغط على السيف بشدة بين عضلة كتفه وعضلات صدره ، ثم يسحبه على مهل ولا يقطع جلده .

وفى جزيرة بالى حيث يعيش شعب من الطف الشعوب ، تتطور رقصة پنشاك فتغدو عرضا هادئا للسيطرة على البدن الرشيق ، ويستعرض المؤدون أجسادهم شبه العارية التى تتالق وكأنها صور منشورة فى مجلة غربية من مجلات الرياضة البدنية .

وتحاط الپنشاك فى كل مكان بالتقاليد والشكليات . ولا يعتبر أى راقص خبير أنه قد بدأ عرضه قبل أن يؤدى صلاته . ولا يصرح لأى تلميذ بأن يبرح الحجرة أو يغير مقعده بعد أن يبدأ العرض . وعندما يواجه خصمان أحداهما الآخر ، يجب عليهما أن يتبادلا التحية والاحترام فى بداية ونهاية كل جولة . وتؤدى البنشاك عادة والأيدى خالية ، ثم يتناول الراقصون بتتابع سريع عددا من الأسلحة المنوعة والهراوات : فمنها مدى ، وخناجر مقوسة ، وسيوف طويلة ، وعصى ، وسكاكين ملاوية متموجة ، وحراب ، ورماح بثلاث شعب تخشخش عند كل دفعة وفى ذروة الاستعراض ، تشهر أسلحة غير متكافئة بعضها ضد بعض ، فيمسك رجل رمحا طويلا ، على سبيل المثال ، فى حين يلوح خصمه بخنجر صغير . وفى سومطرة يتقاتل النسوة أحيانا مع الرجال فى عروض بنشاك . ويدعى الناس فى سائر أنحاء أندونيسيا أن نساء سومطرة ، لكثرة ما يتدربن فى هذه الرقصة ، يفقن غيرهن من النساء ثقافة وثرثرة . وبنشاك رقصة ناجحة فى بعض أنحاء سومطرة حيث يسود النظام الأمومى(١) . بيد أنه من الصعب التيقن مما اذا كانت هناك علاقة بين هاتين الظاهرتين فى الوقت الحاضر .

وليس بين جميع ضروب بنشاك وسيلات الكثيرة فى أندونيسيا ، ما هو أعجب ولا أشد اثارة للرعب من النوع الموجود فى « بوكيتنجى » Bukitinggi عاصمة « مينانجكاباو » فى وسط سومطرة . ومما يستحق الذكر أن أية منطقة فى أندونيسيا لم تنجب مثل ما أنجبته مينانجكاباو من الشخصيات السياسية الخطيرة التى تتدرج من نائب رئيس الجمهورية الى رئيس أكبر حزب فى الحكومة ، وكلهم يعرفون بطبيعة الحال كيف يرقصون البنشاك . ولا يوجد بين جميع راقصى البنشاك الذين تفتخر بهم المدينة ، من هو أشهر من « اتيك سوتان كولى مودو » Etek Sutan Koli Mudo (و «اتيك سوتان » لقب صغير من القاب الأمراء) الذى يمكن لقاؤه فى « بيميرنتاهان كوتو » بالقرب من مدينة بوكيتنجى نفسها .

(١) نظام تتركز فيه العشيرة أو العائلة حول الأم بدلا من الأب ، ويحمل الأولاد اسم الأم ، ويتمتع الخال بسلطة كبيرة على أولاد أخته الذين يرثون ممتلكاته — والأم هى المسيطرة على الأسرة بدلا من الأب .

ويضفى « مودو » على فن القتال المتطور بدرجة كبيرة حساسية الفنان المحترف . ويؤدى رقصة البنشاك على خطوط متسعة عريضة تصل ما بين الرأس وأصابع القدمين . وفى العرض الذى يقدمه بالاشتراك مع نخبة من تلاميذه المتازين (ويضم العرض حوالى اثنى عشر رجلا) يجرى القتال الراقص بأسلوب غير مباشر ، وانما تتوتر فيه الأجسام وهى تترقب الصدام . والايماءات كلها مرسومة ، ومركزة ، وتحكمها قواعد غير منظورة تربط حركات الخصمين ربطا خفيفا ، مثلما تربط الخطوة الثنائية المتقنة فى الباليه حركات الراقصين اللذين يؤديانها . وفى الأداء تناسق كامل فى حركة الجسم مع احكام ذهنى تلقائى مرتجل يربط بين فكر وجسم الراقص ، وبين فكر وجسم الراقص الآخر . وتنتقل فرقة « مودو » بايقاع منتظم ورشاقة ، تبعا لأسلوب اعتقد أنه أكثر أساليب القتال تهذيبا ، فليس ثمة قبضة شديدة ، ولا رفسة قدم مؤذية ، ولا دم مراق ، اللهم الا اذا وقع حادث ، وهو أمر مستحيل اذا كان المؤدون مدربين تمام التدريب . ويمتاز مودو عن غيره من محترفى البنشاك فى أندونيسيا ، بأنه يبرز القيمة الجمالية لمواقف الخطر فى قالب فنى . والبنشاك عرض جدى شديد الخطورة ، فأقل زلة يقترفها الراقص قد تكون وخيمة العاقبة على أى خصم من خصومه . ونحن فى الغرب نميل الى قرن صفة الخطورة بألعاب السيرك أو بالألعاب الرياضية . أما فى بنشاك فالأمر مختلف ، اذ تبدو الرقصة بجلاء فنا أكثر منها تمرينا بدنيا ، وذلك اما بسبب ايقاعها المنتظم الثابت ، وايماءاتها الفخمة ، وجو الرقص الذى يحف بها ، واما الموسيقى التى تصاحبها عادة ، لدرجة أن الأفق الجمالى للرقص يتسع ويمتد الى عالم آخر جديد .

وتتبع رقصة بنشاك التى يؤديها مودو الأسلوب التقليدى الصارم المتبع فى اقليم بوكيتنجى . فالملابس من قماش أسود تمتد على حوافه خيوط فضية ، وتشبه « البيجامات » الصينية . أما مفرق السروال ، فانه يتدلى حتى الركبتين ، ويضم النطاق الواسع بعضه الى بعض ويثبت بحزام . وعلى الأكمام الطويلة فى السترة شريط من خيوط فضية تحدد مرتبة الراقص . وثمة عمامة محكمة الربط ، من قماش « باتيك » أزرق صاف أو بنى ، تمنع تهدل شعر المؤدى أمام عينيه . وقد تنفك العمامة وتتطاير مع نفرة سريعة يؤديها الراقص أو عقب ضم اليدين والقدمين بحركة سريعة ، عندئذ قد يدهش المتفرج اذ يرى على رأس الراقص خصلة من شعر رمادى ، ويكتشف أن هذا الراقص الفتى المظهر الذى أعجب كثيرا بأدائه انما هو فى حقيقته كهل أشيب .

وللكثير من المؤدين شوارب غليظة مقوسة الأطراف ، ويلبس بعضهم فى الأصبع السبابة ليده اليمنى خاتما فضياو مرصعا بجوهرة من العقيق رمزا للقوة .

وقبل أن يشرع مودو ورجاله فى الأداء ، يتقدم كل واحد منهم من الداعى ، وهو يلطم طية القماش السائبة المتدلية من مفرق السروال ، (ويبدو للأذن وكأنما القماش يتفتق) ، ثم يضم ركبتيه ، ويركع باسطا راحتيه ، ويتناول يدى الداعى بين يديه . ثم يلمس الأرض بكلتا يديه ، ويرفعهما الى جبهته ، ويقول « مينتا ماف » (أى معذرة) ، فهو يطلب الصفح مقدما اذا ما أخطأ أو كان فى أدائه أخرق . وبعد هذا تشكل الجماعة دائرة وتبدأ حركة «راندى» Randai . وتتكون «راندى» من سير بطىء ، فى اتجاه مضاد لدوران عقرب الساعة ، ويتوقف المؤدون من حين الى حين ، ويلطمون القماش المتدلى من مفرق السروال ، ويتخذون بعض الوضعات ، ويقفون على قدم واحدة كما يقف طائر اللقلق مدة طويلة (وتهيىء هذه الوضعة الاحساس بالتوازن الذى سوف يكون ضروريا فى رقصة پنشاك التالية) ، ثم يؤدون دورة أو وثبة بارعة . ويقف أفراد الفرقة أحيانا على قدم واحدة ، ويدورون حول انفسهم فى مثل حركة البريمة ، وهم يهبطون الى الأرض ، ثم يدورون فى الاتجاه المضاد وهم ينهضون حتى يعتدلوا واقفين . ويصرخ قائدهم قائلا « آب آب » ليوجههم ويحكم أداء حركاتهم الفنية . وفى النهاية يصفقون بأيديهم ثلاث مرات ، ويؤدون حركة احترام (بضم اليدين أمام الوجه) فى اتجاه مودو ، ثم تبدأ المباريات الفردية . ويومىء مودو برأسه الى أحد الرجال الجالسين حوله ، فينهض الرجل ويمضى الى وسط الدائرة . وتبدأ الپنشاك بنظرات العينين ، وفجأة عندما يصبح المؤدى مستعدا للنزال ، تنقلب نظرته ، وتزداد حدتها ، ويحملق فى الفضاء ، ويؤدى مجموعة من اللفات والرفسات والطعنات والمراوغات ، كل ذلك بحركات وئيدة . ويومىء مودو مرة ثانية ، فيدخل خصم ثان الى قلب الدائرة ، وتدور رقصة القتال بأقصى ما يمكن من اللف والاهتزاز ، فتلطم الأقدام الأرض ، ويدور أحد المؤدين حول خصر الآخر ، ويسقط أحد المتبارزين ارضا ، فيدق الأرض براحة يده ليخفف من وقع الصدمة ، مع تهويل الحركة وابرازها . وينطلق زوج من المقاتلين الى قلب الدائرة اثر نظرة خاصة يرسلها اليهما مودو ، ومعهما خناجر فولاذية حادة ، ويندفع كل منهما صوب الآخر مشهرا خنجره ، ويرفس كل منهما بقدمه خنجر غريمه ، أو يطبق على الخنجر بأسنانه حتى يستخلصه من يده ، ويتدحرج جسماهما على الأرض دون أن يخالفا وحدة الايقاع أو يأتيا ايماءة عابرة مهملة ، ويدوران حول

حلبة الرقص فى حذر وانفعال . ولا تحيد نظرة أى منهمـــا عن عينى خصمه ، وكأنما هو يطالع فى أغوار فكره . ويهجم كل منهما على الآخر بطعنات سريعة فجائية ، وتختلط أذرعهما المقوسة وأرجلهمـــا ، ثم ينفصلان عن بعضهما ، ولـكنهما يعودان ثانية الى حركاتهما القتـالية ببراعة شيطانية . ويطير خنجر فى الهواء مارقا خارج المضمار ، حتى ليكاد يصيب أحيانا أحد الحاضرين . ويوقف مودو كل هجمة عنيفـة بكلمة واحدة تخرج من فمه . ولا يصرح لأى زوج بالقتال أكثر من بضع دقائق . ويقول مودو تفسيرا لذلك : « لا بد أن تهدأ المشاعر ، فكلمـــا استطال القتال ، ارتفعت حرارة الانفعال . واذا قست القلوب ، انقلب الرقص حربا حقيقية » . وفى نهاية كل عرض يركع اللاعبان ، ويضـــم كل منهما يده الى يد زميله ، ويقدمان أنفسهما مرة ثانية أمام الداعى .

وقد سألت مودو مرة أن يرينى أصعب حركة فى پنشاك ، فنظر الى فزعا وأجاب : لابد لى حتى أريك ماتطلب أن أقتل رجلا . فالقتل أصعب شىء » . وأخيرا اتفقنا ، وشرح لى تكتيك القتل ، ويتكون من حركة تسمى « كسر الجسم » ، يلزم لتنفيذها أن يمسك الانسان رقبة خصمه من الخلف ، ويشد احدى ذراعيه الى الوراء ، ويشدخ عموده الفقرى بركبته ، ويستغرق كل ذلك ثانية واحـــدة ، بحركة ايقاعية قاضيــة .

وينتهى كل عرض بخاتمة رسمية ، تكرر فيها حركة « راندى » التى تؤدى خينئذ بقدر أوفر من الليونة والتوازن ، اذ صارت أجسام المؤدين فى نهاية العرض أكثر قابلية للتقوس ، وأشد خضوعا لارادتهم . بيد أن المشاهد قد اصبح يشعر بالجو مشحونا بالخطر ، وبكهربية الانفعال الذى لم تخمد جذوته بعد . وفى المناسبات العـــامة ، عندما لا يكون ثمة عرض خاص أمر به أحد الأفراد — وذلك عندما تنظم احدى القـــرى عرضا كاملا خاصا بها ، تتحول فرقة پنشاك ، بعـــد أن تؤدى حركة « راندى » الثانية ، الى فرقة تمثيل ، وتبدأ فى عرض مسرحية (وكلمة «راندى» فى سومطرة معناها « مسرح » ، وتقابلها فى جاوا كلمـــة « تونيل » tonil الهولندية الأصل) . وتقوم هذه المسرحيات دائما على موضوع تاريخى ، تجرى أحداثه فى العهود التى اشتد فيها بأس الامبراطوريات السومطرية ، قبل أن يكسر الهولنديون شـوكتها . ويمثل الرجال كل أدوار هذه المسرحيات . والبطل فيها شخص بليد ، فهو معلم رقصة پنشاك ، بهى الطلعة ، سخى اليد ، شجاع ، لا يهاب شيئا ، يقضى وقته فى الرهان على عراك الديكة ، ويعود من وقت لآخر الى داره حيث تنتظره أمه العاقلة المتيمة به .

الدرامـــا

لعله من الطبيعى ، فى بلد يحتل فيه الرقص مثل هـــذه المكانة العظيمة ، أن يكون للدراما مركز أقل قدرا وأهمية . وليست «راندى» الا دراما شعبية خاصة . وتطلق لفظة «تونيل» على الأشكال الدرامية التى أدخلها الغرب ، بيد أنه توجد كلمـــة أخرى وهى « ســانديوارا » Sandiwara فى لغة الملايو (أو « لدرج » Ludrug فى اللغة الجاوية) تعبر عن نمط المسرح الهزلى الموسيقى الشائع فى المدن الكبيرة بأندونيسيا . وتعرض مسرحية « سانديوارا » ، تبعا للتقاليد ، فى مناسبات الولادة والختان ، والزفاف — اذا كانت الأسرة على جانب من الثراء — وتمثل الفرقة فوق منصة وقتية تقام أمام منزل الأسرة السعيــدة ، ويحضر عرضها الجيران وكل من يتصادف وجوده بالقرب من المكان .

وتمثل فرق « سانديوارا » المحترفة المنظمة مسرحيــــات تاريخية وهزلية ، وبعض المسرحيات الاجتماعية والعائليـــة . ففى المسرحيات التـاريخية ، نرى المـالك تنهض ثم تهوى ، والناس يتنافســون فى سبيل العرش ، والأبطال يرتدون تمائم قوية المفعول ، ويستولون على طلاسم سحرية غامضة . ويتكرر فى المسرحية الاندونيسية حبــكة « الأمير الطيب يفوز بالعرش » بقدر ما يتكرر فى مسرحنا الغربى حبكة « الفتى يقابل الفتاة » . ويزداد الاهتمام بالتخفى ثم كشف الحقيقـــة فى المسرحيات الهزلية . وثمة موضوع يحبه الناس ، يتلخص فى أن رجلا أجنبيا يفد الى القرية ، ويدعى انه شخصية هامة ، عظيمة النفوذ وأن له علاقات سرية بالحكومة ، ثم يغازل الحسناوات ويبذل لهن أجمل الوعود ، ولـكنهن يصددنه عنهن . وأخيرا يظهر للناس فى شخصيته الحقيقية ، فهو دجال أثيم . ومنذ أن استقلت البلاد ، وجدت بعض الموضوعات السيـــاسية والمجالات الاجتماعية الهـادفة طريقهـــا الى المسرح . وفى المدن الـكبرى ، مثل ميـدان وجاكارتا ، نجحت بعض المسرحيات التى تعالج موضوعات بعيدة ، مثل شخصية بطل الفيليبين الوطنى « جوزى ريزال » . أما فى المسرحيات الاجتماعية ، فان العقد الروائية تغوص قليلا فى بحور الخيـــال ، فنراها فى بعض الأحايين تصور أحزان ابنة الزوج ، فزوجة الأب خبيثة وقاسية ، لا تطعم ابنة زوجها ، بل وتضربها ، وتجبرها على ارتداء ملابس رثة بالية ، وفى النهاية تصاب زوجة الأب بداء عضال ، يصيب وجهها بصداع وتقلصات عصبية (وهنا يضحك النظارة كثيرا) . وتكتشف فى النهاية ان ابنة

زوجها تحبها ، رغم كل شيء ، محبة حقيقية (وهنـــا تنهمر دموع المتفرجين) قد تفوق محبة أفراد أسرتها ٠

وفى اندونيسيا ثلاثة أو أربعة مسارح وفرق تمثيل لها برامج (ريرتوار) ، تعرض مسرحيات «سانديوارا» كل ليلة . ومن هـذه المسارح ، مسرح واحد فى چاكارتا ، وهو الدار الوحيـدة للتمثيل فى المدينة كلها ، ويطلق عليها اسم غريب بعض الشيء : «مس تچيه تچيه» Miss Tjih Tjih (ومعنى « تچيه تچيه » : صـدر ـ أما « مس » فمعناها هو معنى الكلمة ذاتها فى اللغة الانجليزية) . وفى هـذا المسرح ، يتبادل عرض مسرحيات « سانديوارا » مع نمط آخر ، أقرب الى المسرح التقليدى ، يسـمى « وايانج وونج » Wayang-Wong (أى الدمية البشرية) . ومسرحيات وايانج وونج مقتبسة ، كما يدل اسمها ، من مسرحيات خيال الظل ، وتسـمى « وايانج كوليت » Wayang Kulit (وكلمة كوليت معناها «جلد») ، وقد دخلت فى أندونيسيا مع غيرها من مظاهر الثقـافة الهندوسية فى غضـون العصر الذهبى لانتشار العقيدة الهندوسية .

ولكى يمكن تتبع العلاقة السالف ذكرها (بين مسرح وايانج وونج وخيال الظل) ، يجدر بنا أن نشرح أولا ، وبوجه عام ، خيـال الظل ، وكذا أحد الفنون المقتبسة منه . فمسرحية خيال الظل يبدأ عرضها فى منتصف الليل ، ويستمر حتى الفجر . ويبسط لاعب الدمى قطعة عريضة من نسيج أبيض كالشاشة على منصة ، ويوقد خلفها مشاعل ضخمة ، ويضغط على الشاشة دمى نصف شفافة رقيقـة كالورق ، مصنوعة من جلد الجاموس المثقوب المطروق ، ولها أقـدام وأذرع ، وتحركها عصى طويلة من الغاب تشد من أسفل . ولا يرى النظـارة الا الظلال القاتمة الملقاة على الشاشة ، والتى تلون أحيانا بدرجة خفيفة تبعا للصبغة التى تغطى الدمى . ويقوم راوية « دالانج » بسرد قصص الهند القديمة ، الرامايانا والبراتا يودها (أى الماهبهاراتا) التى لم تزل تسمع وتشاهد باهتمام شديد بعد مضى ألف عام على نشأتها . و«الوايانج وونج » محاكاة لحركات وقصص مسرحيات الظلال هذه ، يقوم بهـا ممثلون آدميون . وهى مسرح كلاسى ، يتحرك فيـه الممثلون الذين يلبسون أثواب البلاط الجاوى ، بطريقة أسلوبية تتبدى خلال الفعل والحوار . ونظرا الى حداثة ظهورها فى التـاريخ المسرحى ، فان موضوعاتها لا تقتصر على الرامايانا والبراتا يودها وحدها ، ويتضمن الريرتوار كثيرا من الأساطير الجاوية الأصيلة .

وثمة تطور ثانوى فى المسرح الاندونيسى ، نابع من وايانج وونج ، يتمثل فى مسرحيات « وايانج جوليك » Wayang Golek ، تعرض فيها دمى حقيقية على شكل عرائس ، يحركها اللاعب الذى يثبتها على جذع شجرة موز ملقاة أمامه بمثابة مسرح رقيق ، ويحرك اذرعها بعصى من الغاب كما يحدث فى « وايانج كوليت » . وتقلد العرائس الممثلين الآدميين الذين يحاكون حركات دمى خيال الظل .

وفكرة « وايانج » فى جميع أشكاله ، فكرة ممتعة على وجه العموم فهى تبرز بشخصياتها وأقاصيصها ، فضائل القصور التى لم تزل موضع الاعجاب العميق فى جميع أنحاء اندونيسيا . ويقول « بويد كومبتون » Boyd Compton ، أشهر عالم فى شئون اندونيسيا أنجبه الغرب فى العصر الحاضر : « الشجاعة ، والاخلاص ، والاكرام ، والتهذيب ، فضائل رئيسية ، لم تكن أبدا موضوعا للتمثيل والمحاكاة الشعبية بصورة أشد امتاعا للنفس من قصص وايانج الحية الجريئة المعقدة التى تشد اليها جوارح المتفرج ساعات متوالية يقضيها فى انفعال شديد أو ضحك متصل ، وهو يستوعب الدروس الأخلاقية التى تشكل العلة القصوى فى وجود مسرحيات وايانج » . ويقوم الصراع فى جميع مسرحيات وايانج أساسا بين الخير والشر ، بيد أن هذين العنصرين يختلفان فى الأسلوب الجاوى المتميز اذ يصبحان «المهذب» ، و« الخشن » ، والمهذب « آلاس » Alus هو الأمنية القصوى لكل انسان .

وتوجد أحسن عروض لعرائس «وايانج» فى اقليم سوندا بجزيرة جاوا ، وهى شائعة للغاية بين أفراد الشعب . أما فى داخلية الاقليم فان خيال الظل ومسرحيات العرائس هى الملاهى المسرحية الوحيدة المعروفة للفلاح والمزارع . ولاريب أن صندوقا ممتلئا بالأشكال الخشبية والجلدية أرخص ثمنا وأقل تكاليف من فرقة من الممثلين الآدميين ، لابد من اطعامهم وكسائهم ومنحهم أجورا . وتنافس مسرحيات وايانج كوليت وجوليك ، المسرح الحى ، منافسة اقتصادية شديدة ، تنعكس بالخسارة على المسرح الحى .

والأشكال المسرحية الحية : سانديوارا ، وتونيل ، بل وحتى راندى — مع استثناء وايانج وونج على ما يحتمل ، وبالرغم من بعض الممثلين المتازين القلائل — أشكال رديئة على الأرجح ، تؤدى بأسلوب فج ركيك وتخيب ظن أى انسان يفضل رؤية المسرح على الرقص . ويغشى هذه المسرحيات جو من الخرق وانعدام الموهبة يتناقض تماما مع رقصات

اندونيسيا الفخمة . وقد يكون مرد ذلك الى طبيعة الاندونيسيين عامة والجاويين بصفة خاصة ، فهم لا يميلون الى التعبير عن نفوسهم . بيد أننا اذا نظرنا الى انجلترا ، كمثل من بلاد الغرب ، لا يتصف أهلها بجلاء التعبير ، نجد أنها قد توصلت بطريقتها الخاصة الى انتاج مسرح عظيم . وقد ترجع الصعوبة فى هذا الصدد الى أن الدراما تعتمد فى أساسها على اتصال الأفكار ، ونقل الحياة الواقعية نقلا صناعيا داخل حدود المسرح العرفية ، وهما امران لا يتواءمان مع العقلية الاندونيسية . وربما كان للاسلام الذى لا يشجع فنون التصوير والتمثيل أثر فى قيام هذه الظاهرة ، أو ربما كانت العلة تنحصر فى اتجاه مواهب الاندونيسيين كلها الى الرقص . وفى اندونيسيا اغنية شعبية ذائعة فى الوقت الحاضر تردد كلماتها الآمال المعقودة على الوطن ، فتقول : « فليكن كثير الغناء ، وافر الرقص » ، وليس فيها كلمة واحدة عن المسرح . ويوضح هذا التفاوت الغريب بين المسرح والرقص الفرق العميق بين الفنيين . ومما يبعث على الدهشة ، أن يوجد فى آسيا التى لم تتضح فيها هذه التفرقة فى يوم من الأيام ، شعب تتجه مواهبه وأحاسيسه صوب رشاقة الجسم وجمال حركته ، ولكنها لا تستشعر الحركة الطبيعية الحية فى المسرح . وقد يمكن تفسير ذلك بأنه لا يعقل أن نتوقع من أمة ، ولو كانت آسيوية ، أن تنبغ فى كلا الفنين .

وظهرت منذ بضع سنوات حركة مسرح حديث . أما اليوم فلا أثر لحركة من هذا القبيل ، وانما هناك صناعة سينما جديدة ، صغيرة ونامية ، تعينها الحكومة . ويجب على دور السينما أن تعرض فيلما اندونيسيا واحدا على الأقل بين كل أربعة أفلام تعرضها . وهناك حظر على الأفلام الواردة من سنغافورة بلغة الملايو . وقد أصبح اليوم كل من كان مهتما بالمسرح الحديث ، على وجه التقريب منتجا ، أو كاتب سيناريو أو نجما سينمائيا ، أو متصلا بالسينما بشكل من الاشكال .

واذا نظرنا الى الوراء قليلا ، نجد أن المسرح الحديث قد بدأ بداية طيبة . ومن العسير تفسير ما حل به وقضى عليه . وقد تكونت أول فرقة تمثيلية منذ حوالى خمسين سنة ، ولم تكن على نمط وايانج وونج أو سانديوارا ، انشأها رجل أوروبى هندى ، وسماها «استامبول» واخرجت مسرحيات هزلية موسيقية متطرفة extravaganzas مثل « ألف ليلة وليلة » بمصاحبة فرقة موسيقية غربية ، ومع الكثير من الأغانى ، والمبالغة فى الالقاء الى حد التصوير الكاريكاتورى للاسلوب الشكسبيرى الفخم البطولى .

ومن هذا المسرح انبثقت الحركة المسرحية الحديثة التى استهلت فى عام ١٩٢٥ مع « مس ريبت » Miss Ribut (ومعنى « ريبت » ضوضاء) وزوجها ، وهو اندونيسى ، ينحدر من أصل صينى ، وكانا يمثلان فى الغالب مسرحيات اندونيسية أصيلة ، غير مترجمة ويتحدثان بالحوار أكثر مما يترنمان بالغناء ، وترامت شهرتهما لأنهما خلقا شيئا من فن الشعب . وتلا هذا ، فى زمن قصير فرقة « داردينللا » Dardenella التى نظمها رجل روسى يدعى أ . بييدرو A. Piedro فأخرجت « لص بغداد » ، دون كيخوت » ، « الفرسان الثلاثة » ، « علامة زورو » . وما شابه ذلك من القصص . وفى عام ١٩٣٣ انضم الى حركة المسرح الحديث جماعة أدبيـــة تسمى پجنجا بارو Pujungga Baru (أى الشعراء الجدد) . وكانت هذه الحركة اندونيسية خالصة ، فى الهامها وأعضائها ، فأخرجوا مسرحيات اندونيسية أصيلة ، وأعادوا اخراج المسرحيات التاريخية من طراز وايانج وونج ، واستخدموا وسائل حرفية حديثة ، وطوروا بعض القصص القديمة لتلائم المسرح ، فأصبحت بذلك عصرية . وكان أهم أنصارها من الطلبة والمتعلمين .

وفى غضون الحرب العالمية الثانية ، تقدمت حركة المسرح ، مع نمو الوعى القومى ، وتشجيع اليابانيين . واجتمع الكثير من صغار الكتاب والفنانين الذين كانوا يتطلعون الى مسرح اندونيسى أصيل فى جوه وأفكاره ، وأطلقوا على جمعيتهم الجديدة « مايا » (وهى الكلمة السنسكريتية المرادفة لكلمة « ايهـــام ») . وكان فى قلب الحـــركة الكاتب اللامع « أسمر اسماعيل » ، وهـــو اليوم من أكبر مخرجى ومنتجى الأفلام فى اندونيسيا ، وكذا « مختار لبيس » ، و « روسهان أنور » وهما كاتبان قديران ، يتوليان فى الوقت الحاضر رئاسة تحرير أكبر صحف اندونيسيا ومجلاتها الأدبية . وقد حظيت هـــذه الجماعة بمساعدة السلطات اليابانية التى كانت تطمح فى استخدام المسرح سلاحا للدعاية لها فى جزيرة جاوا . واتسعت جمعية « مايا » ومدت نشاطها الى سائر المدن .

ولأول مرة ، عرضت مسرحيات تتناول الحياة اليوميـــة ، وتمثل بالملابس المـــألوفة للناس ، ودخلت برامج الجمعية فى القرى ، وشهد القرويون أول مسرحياتهم التى تختلف عن خيال الظل والعـــرائس . واتصل نشاط « مايا » الى ما بعد الحرب ، ونجحت فى اخراج بعض المسرحيـــات ، وكل ذلك ، بطبيعـة الحال ، على أساس من الهـــواية الخالصة . ومن عروضها ، مسرحية « آپى » Api التى كتبها « أسمر اسماعيل » (النار) ، وتحكى قصة رجل أنانى يستغل دراســـاته

ومعارفه الغربية فى اختراع سلاح مدمر . وفى النهاية يقضى هـــذا الاختراع على حياته وهو يجرى تجربة فى معمله . ويندمج فى العقــدة الروائية بعض المشـاكل العائلية النابعة من قسوة الرجل وسوء معاملته لزوجته بسبب أنها تنتمى الى طبقة اجتماعية أعلى من طبقته ، وكذا من شعور أخته بالاحتقار له ، ومن حقارة ابنه الذى لا ينال من نفوس الناس حتى خطيبته ، سوى الاشفاق والرثاء . وكانت آخر مسرحية أخرجتها جماعة « مايا » ، مسرحية « الانسان الـكامل » ، تأليف « الحكيم » وهو اسم مستعار اشتهر به الدكتور أبو حنيفة ، منـدوب اندونيسيا فى الأمم المتحدة ، وتصور قصتها المـأزق الحرج الذى يقع فيه أحـد المتعلمين عندما يحاول أن يعثر على المرأة الجديدة بأن تكون زوجته .

وكانت الفرقة قد اعتزمت اخراج نص ، لا تمييز فيه لنوعى الذكر والأنثى ، لمسرحيـــة « طريق التبغ » Tobacco Road ، نقلها « مختار لبيس » من الانجليزية . ولو تم لها ذلك لـكانت أول مسرحية أمريكية تعرض فى اندونيسيا ، وكان ينتظر لهذا النجاح ، لأن مشـــاكل طبقة المزارعين ، وهى الجفاف والفاقة ، واحدة فى تلك المنطقة الأمريكية وفى أندونيسيا عامة . على أن الحركة انهارت فى عام ١٩٥٠ بسبب ضروب النشاط التى فرضها الاستقلال على جميع المتعلمين ، ومن ثم انفرط عقد المواهب التى كانت مركزة فى جمعية « مايا » وذهبت مذاهب شتى .

وليس ثمة مسرح حديث فى الوقت الحاضر . ويحدث فى القليل النادر ، أن يمثل نجم سينمائى فى مسرحية من تأليف كاتب سينمائى أجير فى حفلة مسائية واحدة لجمع المـال اللازم لمشروع خيرى . وقد شهدت مسرحيتين من هذا القبيل تعـالجان مشـــكلة الحياة العائلية والفضيلة ــ فالزوجة صالحة ، رغم شكوك افراد أسرتها . بيد أن هذه العروض قد اقتضت هى الأخرى ، مثلها ، فواصل طويلة من الرقص الهندى الحديث بالأسلوب السينمائى .

وفى عام ١٩٥٥ ، أسس « أسمر اسماعيل » الأكاديمية الاندونيسية القومية للمسرح فى جاكارتا . وقد يتبع هذا بعث المسرح الحديث من جديد فى اندونيسيا . على أنه يبدو بوضوح أن الحاجة أو الميل الى المسرح الحديث فى الوقت الحاضر أمر بعيد الاحتمـــال ، حتى بين المتعلمين الذين تزعموا حركة هذا المسرح فى وقت من الأوقات . وأن الأجنبى ليشعر فى الوقت الحاضر بالمتعة والرضا اللذين تثيرهما فى نفسه عظمة الرقصات الاندونيسية .

بـالى

لا أثر لجزيرة بالى على خريطة العالم ، بل لا تبدو هذه الجزيرة فى خريطة اندونيسيا أكثر من ذرة صغيرة شرقى ساحل جاوا . ولابد من خريطة لسوندا الصغرى ، وهى مجموعة الجزر الصغيرة المتناثرة التى تصل ما بين اندونيسيا واستراليا ، لكى تظهر جـزيرة بالى بمساحتها التى تبلغ تسعين ميلا فى خمسين ، وبشكلها الذى يشبه الكتكوت من غير رأسه . وتشيع هذه الجزيرة ، رغم صغر مساحتها وشكلها الغريب ، فى سـكانها الذين يبلغون مليونا ونصف ، وفى الآلاف المؤلفة من السياح الذين يفدون اليها كل عام ، لونا من السحر الخلاب ، يصعب الكتابة عنه دون أن يطيل الكاتب اطالة مملة .

واذا تأمل الانسان فى الجزيرة ، سواء مع مادلين كارول : « على شاطىء البحر فى بالى » أو خلال فيلم « بالى هـاى » Bali H'ai (جزيرتك الخاصة) ، أو مع فرقة « جون كوست » التى ظهرت بنجاح كبير منذ بضع سنوات فى أمريكا وأوروبا ، تجلت له الصلات الرومانسية واضحة مشرقة . وتبدو كل ألوان الاثارة التى تطلقها كلمتا «استوائية» و «جزيرة فى بحر الجنوب» ، وكأنها قد تركزت فى هذه الجـزيرة . ففيها شعب مرجانية متلألئة ، وشواطىء رملية صفراء ، وحقول أرز مقسمة أقساما متماثلة ، وأغصان شجر جوز الهند التى تتـلألأ مع قطرات المطر ، وترتجف فى مهب النسيم ، ثم بالطبع أشـجار الموز الدائمة البراعم ، الموجودة فى كل مكان . وسوف ترى ، حين تطـأ قدماك أرض الجزيرة ، اللوحات الهولندية القديمة التى حال لونها ، ولم تزل ملصقة على حوائط الميناء الجوى أو مكتب الملاحة البحرية ، معلنة عن بالى بأنها « دنيا السحر والجمال » . ومن العسير وصف الجزيرة بعبارة أفصح من هذه العبارة . أما الأهالى فانهم ذوو بشرة بنية اللون ، وجمال مفرط ، ومودة طبيعية غير متكلفة ، أقوياء البنية ، اذ كانوا نخبة الأرقاء الممتازين فى اندونيسيا لقرون طويلة ، وكانت الغارات التى تشن لاصطياد الرقيق حتى دخلهـا الهولنديون فى عام ١٩٠٨ هى الغزوات الوحيدة التى تكبدتها الجزيرة .

وتمثل بالى ، من الوجهـة الدينيـة ، أقصى امتـداد للامبراطورية الهندوسية ، وهى اليوم البلد الهندوسية الوحيدة خارج حـدود الهند . وكان الاسلام فى القرن السادس عشر قد أوقف عنـد جزيرة

جاوا اتساع الهندوسية شرقا . ولا تبعد جاوا عن بالى بأكثر من ميل واحد من مياه البحر . أما من الوجهة التجارية ، فقد كان من حسن حظ بالى ، وهى الجزيرة التى أتحفها الله بالأنعم الكثيرة ، أن خلت من الذهب والفضة ، والتوابل التى كانت تجتذب المستكشفين فى الماضى. ومن الوجهة الفنية ، فان الموسيقى والرقص الأسيويين المتطورين بدرجة كبيرة ، مع النظريات الجمالية التى تقوم فى أساسهما ، تبلغ كلها فى جزيرة بالى حدود السمو ، وذروة الكمال . وفى أقصى الشرق ، فى جزيرتى هالماهيرا ، وغينيا الجديدة ، نجد الفنون بدائية فى طبيعتها ، وهى لذلك أدنى مرتبة منها فى سائر اندونيسيا .

وفى كل قرية فى بالى تقريبا ، تنظيم فنى كامل . وينتمى كل فرد من أهالى الجزيرة الى « سوكا » suka أى جمعية من الجمعيات ، قد تكون للرقص أو عزف الفلوت أو خيال الظل أو للفتية والفتيات العذارى الذين يزاولون نشاطا جماعيا ينحصر فى بعض الرقصات الخاصة . وتقدم الجزيرة فى مجموعها لزائريها ، حتى الذين يمرون بها مرورا عابرا ، مجموعة منوعة عجيبة من الوان المتعة والمغامرة الفنية ــ كالصور الخيالية فى أسلوبها ، الرقيقة فى صنعتها ، والنقوش المنحوتة فى الخشب فى دقة وبراعة ، والرقصات الفردية والجماعية ، والمسرحيات التى يستغرق عرضها الليل بطوله ، وكل ذلك بدرجة مدهشة من الروعة والاتقان ، بالاضافة الى حفلات الموسيقى الأوركسترية التى تقام على نطاق واسع . وقد تزيد نسبة الجماعات الموسيقية الموجودة فى بالى ، بقدر يصعب تحديده ، على نسبة جمعيات الاخوان والأخوات فى أمريكا . وتؤثر الموسيقى فى نفس السائح بقدر ما تؤثر فيه الرقصات . وتصدح مجموعات الآلات المعدنية ، والزيلوفونات ، والسيلست ، والجونج ، والفلوت ، والطبول ، فتجلجل وترن ، وتصلصل وتطن ، فى نظام موسيقى دقيق حتى أن الأذن الغربية الخالصة تستجيب لأنغامها الهارمونية النابضة .

وجزيرة بالى فريدة فى مجال الفن الأسيوى ، اذ يبدو لى أولا أنها بلد خلاق أصيل . والابداع ، وهو الصفة التى يقدرها الغرب كثيرا ، ليس من طبيعة آسيا بوجه العموم ، فعظمة الفن فى آسيا مردها الى صفات أخرى . وينصرف الاهتمام الرئيسى فى مجال الفن الأسيوى الى التقاليد ، والتراث القديم ، والثروة الفنية التى سوف تنتقل الى الأجيال القادمة . ويهتم الفنان الأسيوى غير المتأثر بفنون الغرب ، أساسا باتقان ايماءة واحدة انتقلت اليه عن طريق سلسلة طويلة من المعلمين الذين توارثوا الفن بعضهم عن بعض أكثر من اهتمامه باكتشاف

ايماءة جديدة ، فى حين أن زميله الفنان الغربى يتلهف على الهروب من للعهد الفنى (الكنسرفاتوار) ليتحرر وينطلق بأجنحته الخاصة ، ويتبع ما يمليه عليه ملكاته ولهامه . ويستمر معظم الفنانين فى آسيا متلصقين بمعلميهم الى آخر حياتهم ، بغض النظر عن المكانة الفنية التى يبلغونها . ولقد شهدت كهولا لهم مكانتهم الفنية المرموقة ، يتلقون توجيهات معلميهم بنفس الخضوع والرهبة اللذين يعتريان التلميذ الصغــير فى الغرب عندما يتلقى دروسه الأولى . وأعتقد انه من الصواب أن نقول فى آسيا عموما فى الوقت الحاضر ، انه أينما تطورت أنماط فنية جــديدة ، وحيثما انبثقت أفكار خلاقة ، أو تحققت اختراعات الى حد ما ، فانها اما أن تكون لها جذور راسخة فى الماضى ، واما أن تكون واردات حرة من الغرب ، ولا يقلل هذا من قيمة الاشياء الجديدة التى تصنعها اليوم آسيا الناهضة المستيقظة . ومن ناحية أخرى فان الاهتمام الــكبير بالمجهود الخلاق فى أوروبا وأمريكا ، واعتبار الابتكار هدفا فى ذاته ، أمران لا يسلمان من الجدل والطعن . ولا ريب فى أن هذه الأهــداف تلائمنا كثيرا فى الغرب ، وقد انبثق منها عناصر حضارتنا التى نفخر بها ، بيد أن تطبيق هذه المعايير الجمالية الغربية على قارة آســـيا لا يؤدى الا الى خطأ فى الحكم وفشل فى التقدير .

وان المتعة التى نستشعرها فى بالى بسبب هذه السمات الغربية التى نعتز بها ، لا تعنى أن بالى قد فقدت تقاليدها ، أو أنها قد أقامت فنونها الراقصة بموهبة فردية قشيبة غير مقيدة . وليس ثمة شىء فى بالى يختلف كثيرا عن ماضيه أو عن الهند القــديمة . والجزيرة أسيوية صميمة بصورة لا تستطيع سائر بلاد آسيا التى كان الاستعمار فيها أشد وطأة وايلاما أن تستعيد مثلها . بيد أن صفة القــدم فى ذاتها لا تعنى شيئا عند الباليين كما لا تعنى شيئا عندنا فى الغرب ، نحن الذين لا نملك من التراث القديم بقدر مايملك الباليون ، ومن ثم كنا نقدر الآثار القديمة أكثر مما يقدرون . وان ما جعل بالى بمنأى من جاراتها الأسيويات هو الاتجاه الذى اتخذته بصدد تقاليدها العظيمة المحترمة . فالتقاليد فى مفهوم البالى تكتيك مرن أو صيغة مرنة وليس قبولا أعمى للقواعد التقليدية . ومهما بدت هذه الحقيقة متناقضة ، فانها مع ذلك تتيح قدرا هائلا من الخلق والانتاج دون مخالفة القواعد الفنية المستقرة . وربما أمكن مقابلة هذا الاتجاه بفن الباليه الغــربى وهو فن كلاسى مثل غيره من رقصات الغرب ، ولم يزل كلاســـيا وتقليديا ، من بعض الوجوه ، رغم ما طرأ عليه من التجديدات التى ابتعدت به عن كل الحدود التى كانت تميزه فى الأصل . بيد أن النتيجة التى نخرج بها من هذه المقارنة عقيمة كالمقارنة نفسها .

ولا تثور لحسن الحظ بين ألوان الثقافات المختلفة مسألة الأفضل أو الأسوأ . وانما توجد فقط فروق فى وسائل الحياة . وان انتقاد الرقص الأمريكى المجرد من التقاليد مثلا ، أو الرثاء لمسرحنا الحديث لانه قليل المعرفة بالكلاسيات الاغريقية ، أمور لا يفهمها الآسيوى ، كما لا يفهم الأجنبى كيف يفتقد الطابع الثقافى فى آسيا الحاضرة . وانى لا أستطيع أن آسف حقا على التفاوت فى الفن بين ما هو شاذ وبين ما هو مألوف ، وانما يخيل الى مع ذلك أن المزيج الطيب بين النوعين فى الفن الذى تقدمه بالى شىء عظيم . ولاشك فى أن ذلك الخلق وتلك الغرابة المشابهين لما عندنا فى الغرب والمناقضين للطبيعة الأسيوية ، واللذين تعرضهما بالى فى رقصها ، يجعلان الجزيرة محببة الى نفس الزائر الغربى .

وظاهرة التقلب فى بالى ظاهرة قوية مستمرة ، وتثير السرعة التى تتغير بها الأشكال الراقصة كل دهشة . ويغدو كل ما جاء فى الكتب خاصا بالرقص البالى ، ما عدا ما يتناول منها القواعد الأصلية والنظرية الجماليه ، قديما بسرعة أكبر من السرعة التى تصبح بها قديمة كل المعلومات المدونة عن سائر بلاد آسيا فى موضوعات مماثلة . وقد أصبح كتاب « الرقص والدراما فى بالى » لبيريل دى زويت ووالتر سپاى Beryl de Zoete and Walter Spie متخلفا فى معلوماته عن العصر الحاضر . فعندما ظهر منذ عشرين عاما كان حدثا فريدا لامعا . اما اليوم فقد غدا كتابا تاريخيا ، وفقد الكثير من سماته العصرية . وفى غضون الأربعة عشر عاما التى انقضت منذ أن عرفت بالى لاول مرة ، رايت بنفسى رقصات تظهر ثم تختفى ، وأساليب الرقص الحديثة تتغير ، والجزيرة يطرأ عليها انقلابات جوهرية فى الأذواق .

ومن امثلة هذه الظاهرة رقصة جانجر Janger ، ولعلها الرقصة التى أخذ لها أكبر عدد من صور الرقصات فى العالم . ففى هذه الرقصة تجلس فتيات يرتدين قلنسوات مرصعة بالأزهار شبيهة بتيجان الأساقفة ، فى مربع فى مواجهة عدد مماثل لهن من الشبان ، ويتبادل الجميع الغناء ، ويؤدون وهم جلوس بعض الايماءات . وعندما زرت بالى قبل الحرب العالمية الثانية ، كانت رقصة «جانجر» باقية تبذل آخر أنفاسها لتحتفظ بشىء من شعبيتها ، رغم أنها قد ابتكرت حديثا فى عام ١٩٢٠ عندما قدمت فرقة من لاعبى «استامبول» وافدة من جاوا عروضها فى سينجاراجا ، وأشاعت نمطا جديدا من ربطات الرأس الروسية التى استخدمتها فى احدى فقراتها . وفى

غضون الثورة ، وكنت فى بالى لثانى مرة ، كانت هذه الرقصة قد تلاشت تقريبا . وكان ثمة فرق قليلة فى الشمال تعرضها ، فيلبس فيها الراقصون صدارات لاعبى كرة القدم ، وهذا زى مستورد من الخارج . أما فى الجنوب فقد برزت روابط رقصة «چانجر» البعيدة الانثروپولوچية (البشرية) بحفلات الزواج ، فكان النـاس ، تحت تأثير جمعياتهم « السوكا » يستأجرون فرق « چانجر » بقصد الاعلان عن صلاحيتهم للزواج . وفى عام ١٩٥٥ عندما زرت بالى الآخر مرة ، كانت الرقصة قد اختفت ، اللهم الا فرقة صغيرة تظهر فى « فندق بالى » فى دن باسار Den Pasar عندما يطلب رؤيتها عدد كاف من السياح ، وكذا فرقة « پلياتان » Pliatan التى أعدت صورة مقتضبة من هذه الرقصة لتعرضها فى جولتها بأوروبا وأمريكا .

وترجع هذه البلبلة الفنية بدرجة كبيرة الى مايسميه البـاليون حاسة « مد » mud اى « الملل » ، وتخلق هذه الحاسة فى الناس درجـة كبيرة من الابتداعيـة ، وهى بالطبع علة قـدرتهم على الخلق والابتكار . ولما كانوا سريعى الضيق والملل ، فانهم يبحثون من حين لآخر عن وسائل جديدة للهو فى لهفة ملحة دائبة . ويتخذ هذا النشاط أحيانا صورة خلق رقصات جديدة ، وأحيـانا أخرى تطوير رقصات قديمة .

وثمة مثل شعبى ساطع يوضح هـذه الطبيعة البالية ، ذلك هو « سامپيه » Sampih نجم الرقص فى « فرقة بالى » الذى اغتيل بشكل غامض ، اغتاله مواطنون بعد عودته من أمريكا ، فقد نشر بدعة لم يزل عدد من الراقصين يتبعونها ، ذلك أنه استخدم « الـكبيار » Kebyar فقرة رئيسية فى كل قصة راقصة ـ تصوره وقد غلبه النعاس فراح يرى فيما يراه النائم جماعة من الفتيات الحسان ، أو تصور بعض الفتيات وهن يستحممن ، فيسرق ثيابهن (وكل هـذه الأقاصيص مأخوذة من الأسـاطير الهندوسية ـ وينطق الباليون أسماء الآلهة بما يقرب بقدر المستطاع من نطقها الأصلى) .

واحدث مثل (فى عام ١٩٥٥) للابتداعية فى بالى ، ذلك الهوس الشائع فى الجزيرة ، هوس رقصة «چوچيت» ، أى «رقصة الغزل» ، وهى فى جوهرها نمط قديم جدا من الرقص فى بالى ، ولـكنها فى صورتها الحالية ، التى تؤديها فتيات ناضجات ، طاغيـات الأنوثة ، تعرف باسم « بوم بوم » bum bum الذى يضـاف الى اسمها الأصلى . ولا ينصرف « بوم بوم » هذا الى اللون التجديد المغاير الذى

تتضمنه الرقصة الآن فقط ، وانما أيضا ، وبنوع خاص ، الى احدى الآلات الموسيقية التى أعيد ادخالها حديثا فى أوركسترا « چوچيت » المكونة كلها من آلات مصنوعة من الغاب الهندى bamboo أما سائر الفرق الموسيقية ببالى فانها تتكون كلها من آلات معدنية) . وتتكون البوم بوم من عودين كبيرين من أعواد الغاب ، يقرعان على الأرض ، فيصدر منهما صوت أجوف : « بوم بوم » . على أن أبدع تجديد استحدث فى الفرقة هو تشغيل صف من قارعى الآلات ، يدق كل منهم عودين قصيرين من الغاب المشقوق بوحدات منتظمة من القعقعة والخشخشة تتوافق مع ايقاعات الرقص . وليس لهذا التجديد الآلى من اصطلاح خاص يميزه .

ومبدأ رقص « چوچيت » ، قديمه وحديثه ، أن تقوم فتاة على رأسها قلنسوة مرشوق بها شعبتان من أزهار المعبد وعود كبير من البخور المشتعل الذى يتصاعد منه الدخان ، فتؤدى رقصة فردية من طراز لامع متسق . ثم تجول حول الحلبة تغازل الرجال وتصطفى البعض منهم ليراقصوها . وللرجل الذى ينضم اليها فى الحلقة أن يرقص كما يرقص المحترفون ، فيقتفى أثر كل خطوة تؤديها ، أو يقودها فى حركات معقدة تنتمى الى رقصات أخرى ، قد تكون كلاسية ، أو يؤدى حركات هزلية أو جنسية ، أو يمثل بايماء ما يعن له من الأشياء ليربك الفتاة أو يبهجها .

ورقصة « چوچيت » هى بصورة ما « رقص الصالون » فى بالى ، ولو أنها أكثر تشابكا وأشد تعقيدا من الرقص الذى ينصرف اليه هذا التعبير . وچوچيت بوم بوم ، هى هوس الجزيرة فى الوقت الحاضر ، ولذلك فهى تحتكر ليالى بالى ، وأينما اتجه الانسان فى الجزيرة يجدها وحدها تقريبا دون غيرها من الرقصات . ومع ذلك فانى أجرؤ على القول بأنه فى الوقت الذى يؤلف فيه الكتاب التالى عن جزيرة بالى سوف تبدو كل هذه الأشياء فى ثنايا التاريخ القديم .

وترجع قصة شيوع رقصة « چوچيت بوم بوم » الى عام ١٩٥١ ، وهى أنموذج لطبيعة ونشأة البدع فى بالى ، تلك البدع التى لا يمكن التكهن بها . فقد حدث فى حوالى تلك السنة ، على ما يقال ، أن احد اثرياء الراچات فى شمال الجزيرة هجرته زوجته المحبوبة ، فكان عزاؤه الوحيد فى محنته ووحدته هذه الرقصة الغزلية المثيرة المفعمة بالايحاءات ، والتى ابتكرت آنئذ من باب التجربة . ورغم أن هذه الرقصة قد سلته وصرفته عن أحزانه ، الا أنها لم تف تماما بالغرض

المطلوب منها ، ومن ثم اندفع الراجا كالمجنون فقتل عددا كبيرا من الخلق ثم انتحر فى النهاية . وقد حفظت جثته بعناية لمدة تقرب من السنة حتى الموعد الذى حددته النجوم لحرق جثته . وفى هذه الأثناء انتشرت هذه الرقصة فى الجزيرة كلها انتشار النار فى الهشيم . وكانت رقصة چوجيت بوم بوم بمثابة صورة موجزة لهذه اللحظةالمثيرة فى تاريخ الجزيرة . وعندما حل موعد احراق الجثة ، وكان المتوفى على درجة كبيرة من الثراء ، وكرم الحسب والنسب (فهو يمت بالقرابة أو النسب الى معظم الراچات والشكوردات chokorda « أى صغار الأمراء » ذوى الرتب السامية ، وكان على كل منهم أن يسهم بقدر من المال فى نفقات جنازة قريبه الراحل) كان الجناز أروع وأفخم حدث شهدته الجزيرة . ونزح سكان بالى كلهم صوب الشمال ، وشرع كل انسان يطالب برقصات چوجيت بوم بوم خلال هذه الاحتفالات .

ويشاع أن عددا من الثروات قد ضاع (حتى من الصينيينالحريصين الذين يسيطرون على معظم تجارة الجزيرة) بسبب استئجار الفتيات للرقص ليلة بعد أخرى . ووقعت حوادث طلاق ، وكانت حجة الزوجات المطلقات لذلك دواما هى أن : « زوجى يقضى كل وقته ، وينفق كل ماله فى رقصة چوجيت » . وأسوأ ما فى الموضوع أن مشاجرات كانت تثور مع كل عرض . فالبنات يرقصن رقصا جديا ، فاذا خبطتك فتاة بمروحتها لترقص معها ، كان لفعلتها تلك معنى واثارة ، فهى قد اختارتك لتراقصها ، ومن ثم يستهويك الطرب وتستبد بك النشوة . أما اذا حظى غريم لك بهذا الشرف ، فقد وقعت بك الواقعة . واذا صرفتك فتاة من داخل الحلقة بخبطة ثانية من مروحتها ، نزلت بك المهانة . وقد طعن رجل بخنجره راقصة چوجيت فقتلها أمام جمهور كبير فزع ، لأنها لم تطلبه للرقص . وحدثت فضلا عن ذلك فضائح بسبب بعض الشبان الذينتزوجوا راقصات چوجيت على أمل أن يهجرن الرقص بعد الزواج ، فكان بعضهن يرفض الامتثال لهذا الشرط ، طمعا فى المال من ناحية (فراقصة چوجيت تربح بين خمسة وخمسة عشر دولارا فى الليلة الواحدة ، وهو مبلغ كبير فىجزيرة بالى) ومن ناحية أخرى لأنهن قد أفسدتهن حماسة الجمهور ، فلم يعد فى طوقهن الابتعاد عن جو الاثارة فى حلقة الرقص . وكانت كل فضيحة جديدة تزيد من شهرة چوجيت بوم بوم ، وما لبثت هذه الرقصة أن أصبحت أخطر رقصات بالى وأشدها اثارة للمشاعر .

وثمة مثل آخر هام لأساليب الرقص البالى المتغيرة ، يتعلق بالتبادل الغريب فى الرقص بين الذكور والاناث . فقد كانت بالى تتبع لأمد طويل تقليدا يقضى بأن يرقص الفتى مقلدا الفتاة . ويستهدف هذا التفضيل للفتيان ، أكثر مايستهدف ، وعلى نقيض ما يتوهمه الغربى لأول وهلة ، منع الرذيلة ، لا تشجيعها ، ووسم الرقص بطابع أرقى ، وأنأى عن الجنس ، وأقرب الى الفضيلة ، مما اذا كانت النساء هن اللواتى يرقصن . ثم ان المكانة الضئيلة التى تحتلها المرأة فى المجتمع الأسيوى ، والقيود الكبرى المفروضة على تصرفاتها ، والتى تحدد ما يجب وما لا يجوز أن تعمله ، قد أدت الى زيادة عدد الرجال المشتغلين بالمسائل العامة زيادة كبيرة على النساء ، باستثناء القصور والبلاطات بطبيعة الحال . ولكن فى بالى ، حيث الرقص وظيفة دينية وعامة ، ومن ثم يختص بها كل أفراد الشعب ، فان أهواء وأذواق الراجات والأمراء لا سلطان لها فى هذا المجال . ويخيل الى أيضا أن الغلمان كانوا يعتبرون أطهر من الفتيات الصغيرات ، لأن منهم من يصبحون قساوسة ورجال دين . ووجود الرجال فى المعابد بصفة راقصين أمر يناسب الآلهة ، بخلاف النسوة اللواتى لا يتاح لهن أكثر من أن يصبحن راهبات .

ولا ريب أن صفة العفة والطهارة التى يتسم بها الرقص البالى قد أدهشت المتفرجين الأجانب الذين شهدوا راقصات «فرقة بالى» . وقد نوهت جميع الصحف بصغر سن الراقصات بدرجة مدهشة . والقاعدة العامة المتبعة فى جميع رقصات بالى الكلاسية أن البنات اللواتى لم يبلغن سن المحيض صالحات للرقص من الوجهة الفنية . وكانت هناك فيما مضى قيود أشد فى اختيار الراقصات ، فلم يكن فى المستطاع اختيارهن من بين الطوائف التى تشتغل بالجلود أو بذبح الحيوانات ، ولا يمكن السماح بالرقص لفتاة اذا وجدت ندبة فى أى جزء من جسمها . والمتبع ، الى اليوم ، أنه بمجرد أن تتزوج الفتاة — وكل فتاة تصبح صالحة للزواج من لحظة أن يأتيها الحيض لأول مرة — فانها تتوقف عن الرقص .

ولكن بالى بلاد معقولة ، ولذلك فهى تبيح بعض الاستثناءات . فهناك رقصات للنسوة العجائز ، مثل رقصة «مندت» Mendet وتستطيع الفتاة الممتازة ، غير العادية أن ترقص الى ماشاء الله . وكانت رقصة جوجيت بوم بوم ، فضلا عن ذلك ، ضربة خطيرة أصابت تقاليد الرقص .

كانت «چوجيت» فى بدايتها رقصة يؤديها فتى صغير يلبس ثوب فتاة . واذ كانت على هذه الصورة خالية من اللذة الحسية الجنسية التى تثور عندما يرقص رجلان معاً ، فقد تقبلها الناس فى بدء أمرها وأجازوها . أما بدعة أداء البنات البالغات رقصة چوجيت (ويقول الباليون عنهن : « البنات النواهد ») ، فانها حديثة جداً ، ولم تزل تصدم مشاعر المتقدمين فى السن . على أن البالى يشعر بشىء من النفور من المرأة التى لها بنات يرقصن فى أمكنة عامة . وفى بالى ، على ما يبدو ، ظاهرة كانت شائعة فى هوليوود ، تلك هى اخفاء أعمار الممثلات ، وزواجهن ، وأطفالهن . وعلى العموم لاتطبق اليوم القواعد التى تقضى بقصر الرقص على الصبيان اليافعين ، تطبيقا صارما الا فى رقصات الغيبوبة .

وموضوع الاتصال الجنسى فى آسيا موضوع معقد برمته ، ومن العسير تجنب الاشارة اليه مرارا وتكرارا كلما تكشفت مظاهره . ولنستطرد قليلا فنقول ان الثقافة الهندوسية تبدو فى نظر الغربى فسيحة المجال من وجهة الصلات الجنسية الحادة الاباحية — ويتضح ذلك فى المجموعة الهائلة من نقوش المعابد «ميثونا» Mithuna والتماثيل الرائعة فى كونارك وخاچوراو ، وفى النصوص القديمة المقدسة مثل «كاماسوترا» Kamasutra ، ورقصاتها التى يؤديها « الديفادات » ومنهن مومسات ، ويلعبن فيها أدوارا من طقوس العبادة الأصلية . بيد أن القليل النادر من هذه المظاهر الصريحة المكشوفة هو الذى انتقل الى خارج الهند ، آية ذلك أننى لا أعرف قطعة واحدة من أعمال النحت فى الخرائب المعمارية بجنوب شرق آسيا تمثل الاتصال الجنسى ، رغم أن طرز هذه الأعمال وصنعتها الفنية تماثل أسلافها الهندية . وكل عبارات الشهوة التى قد يقع عليها الانسان فى كتابات العبادات فى الهند ، يجدها قد خففت ان لم تكن حذفت عند انتقالها خارج الهند . على أن بعض عناصر الرقص خارج الهند تنطوى على طاقة كامنة من الفجور . وقد ينخدع الغربى بانطباعاته الأولى فى هذا الصدد . ففى الكيبيار « Kebyar » ، على سبيل المثال ، وهى رقصة تؤدى جلوسا فى وسط الفرقة الموسيقية فى بالى ، يلثم الراقص قارع الطبل ، وهو رجل (والقبلة « تشيوم» فى بالى تؤدى بحك الأنفين) . على أن هذا الأمر ينبثق من اعتبارات جمالية أكثر منها «جنسية مثلية»(١) ويجد الأسيويون متعة فى المبادلات الفنية : فالصبيان يرقصون كالرجال ، ويغازل البنات غير الناضجات الرجال

(١) ميل جنسى أو صلة من جانب الفرد نحو غيره من نفس الجنس .

مثلما تفعل الومسات . وقبلة « الكيبيار » تمثل فى مفهوم البالى شعور الدهشة والاستغراب ، وكأنها ختام لعبة أو خـــدعة ، وهى انبثاقة عاطفية تعبر عن الاحترام للطبال الذى يعتبر قائد الفرقة الموسيقية . واذا ألححت على أحد أهالى بالى فى أن يبحث لك فى قريحته عن معنى أو مبرر لهذه القبلة ، فانه سوف يخبرك ولاشك ان الراقص يبـدى افتنانه بروعة الأوركسترا . واذا أبديت لأسيوى انه من الأفضـل أن تؤدى النسوة أدوار النساء ، والرجال أدوار الرجال ، كان قمينا أن يتعجب من هذا الرأى ، ولا ريب أنك جانبت الصواب ، وانك تضـع « الفجور الجنسى » فى غير محله .

وهناك أجزاء أخرى فى آسيا تتوسع كثيرا فى هذه الفكرة . فليس ثمة شيء يدخل البهجة فى نفوس النظارة أكثر من منظر الصبى الذى يمثل دورا بطوليا ، ويرقص رقصة قتال هائلة ضد خصم من الرجال الأشداء . وفى مانيبور يمثل أدلفال مع الرجال ، رغم أن الأدوار كلهـا تختص برجال بالغين . وفى كابوكى ، يرقص رجال مسنون ، قـــد تجاوزوا أحيانا السبعين ، ويؤدون أدوار فتيات صغيرات . وانى لأتذكر تماما أننى دهشت حين قرأت لأول مرة نقـدا فى صحيفة يابانية قبـل الحرب ، يقول كاتبه ان أحد الممثلين فى الأربعينات من عمره ، لم يبلغ بعد السن التى تؤهله لأن يؤدى الدور الراقص الصعب الخاص بشخصية فتاة فى التاسعة عشرة ، ولا ريب أن الـكاتب يعنى بذلك أن الممثـل لم يكتسب بعد الـكفاءة الفنية التى تؤهله للقيام بهذا الدور الخطير المعقـد العسير جسميا ونفسيا .

ومنذ حوالى خمسة عشر عاما أو عشرين ، اختفت تماما عادة قيام الصـبية بأداء رقصـات البنـات فى بالى . وقد شـهدت ذات مرة ولدا «جوجيت» ، وكان مثل هذا الولد يسـمى «جاندرنج» Gandrung ولـكن رقصه كان يتسم بذلك اللون من الخرق الذى ينبيء بقرب زوال أية رقصة فى بالى . ولا يظهر الرجال حاليا فى أدوار النساء ، واذا فعلوا ذلك اعتبروا ممثلين هزليين ــ وبمثل هذه السرعة تتغير الأذواق فى بالى ، وبهذه الدرجة الـكبيرة أثرت الحضارة الغربية فى رقصة جوجيت . واستمر حب الباليين للتغيير ، وتأرجحت الطرز والأساليب حتى انقلبت بصورة معوجة فاسدة الى الوجهة المضادة .

واليوم تمتليء بالى بفتيات يؤدين رقصات الرجال ، وابرز مثـل لهذا الاتجاه فى الرقص ، نجمة بالى اللامعة فى الوقت الحاضر ، وأحب راقصة الى نفوس الشعب ، وهى «دهارمى» Dharni التى ترقص

كالرجال رغم كونها امرأة شابة وافرة الحسن والجمال ، ومتزوجة وسعيدة فى زواجها . فاذا قال انسان لامرأة فى بالى انها ترقص رقص الرجال ، كان قوله هذا بمثابة ثناء عليها ، بقدر مايعتبر مديحا قول الانسان « لايدا باجوس أوكا » Ida Bagus Oka من بلانجسينجا (وهو اشهر راقصى كيبيار فى الجزيرة فى الوقت الحاضر) انه جميل كالنساء . وقد بدأ نجاح دهارمى عندما رقصت الكيبيار ، بشعرها المرتفع ، المحجوب خلف رباط الرأس الذهبى ، ونقبتها الأرجوانية الذهبية اللون القصيرة التى تصل الى ركبتها ، والتى يلبسها الرجال الذين يرقصون الكيبيار . وفى هذا الثوب شىء من الجرأة بالنسبة للمرأة فى بالى ، التى يسمح لها بأن تكشف صدرها دون حرج أو عقاب ، ولكنها تلام اذا كشفت عن ارساغها وكأنها أتت أمرا شائنا .
ولما كانت دهارمى راقصة بارعة تحظى باعجاب الناس ، كان لها أن تصنع مايحلو لها ، ومن ثم انبثق من رقصها الكثير من البدع التى شاعت وراجت ، وكانت هى طليعة لطوفان من المقلدات لرقصها .
واليوم يرقص الكيبيار عدد من الفتيات يفوق عدد الراقصين من الرجال . ويخيل الى ان هذه الظاهرة تنبو بمصير هذه الرقصة أيضا الى الأفول . وعلى كل حال ، فقد عاشت هذه الرقصة فى بالى الى اليوم حوالى ثلاثين عاما ، وربما آن الأوان لتحل رقصة أخرى محلها قبل أن يستبد الملل بالناس .

وليست دهارمى ، فى نظر اهل الجيل الماضى ، المحافظين على أمجاد بالى ، على درجة من الروعة تعادل « تشامپلنج » Champlung مثلا فى الماضى ، أو «جوجيت بنكاسا» Joget Bunkasa (التى هجرت الرقص عندما أدركت سن البلوغ) ، أو ماريو Mario الذائع الصيت ، وتلميذه «جستى راكا» Gusti Raka . بيد أنه لا نزاع فى أن دهارمى فنانة لامعة ، واعظم راقصة خلاقة انجبتها بالى ، ولها «ربرتوار» طويل يمتد من رقصة « لجونج » Legong التقليدية فى «كيبيار» النسوى الى عدد من المؤلفات المبتكرة التى صممتها بالاشتراك مع معلمها ، فمنها رقصة ثنائية تسمى « راتيه ميتو » Ratih metu تظهر فيها شخصيتا الشمس والقمر (وتؤدى درهامى دور الشمس ، وهو خاص بالرجال) . ويتلخص موضوع الرقصة فى أن السحب تفصل الشمس دواما عن القمر ، ولكنهما ينفذان منها فى النهاية ويلتقيان ، ويقبل كل منهما الآخر — وتنتهى الرقصة بمنظر خلاب .

ومن رقصاتها رقصة منفردة ، تسمى مونج نورنج Maung Nauring تمثل رئيس الوزراء يسير فى اعقاب الراجا ، ولا شىء غير هذا

ولا يظهر الراجا على خشبة المسرح) . وهذه الرقصة من أشد الأشياء التى خبرتها فى حياتى سيطرة على المشاعر . وتتكون الرقصة فى مبناها من مسيرة تبدأ من خلف المسرح وتتخذ خطا مستقيما ينتهى الى الأضواء السفلية الأمامية ، أو على حد تعبير الباليين : من أحد أطراف « الساحة المعفرة » الى طرفها الآخر حيث تجلس الفرقة الموسيقية . وفى غضون الدقائق العشرين التى تستغرقها الرقصة ، تشد دهارمى اليها نفوس النظارة ، فى تركيز شديد ، وتشحن الجو بتتابع دائب من مؤثرات لا تنقشع ولا تتسامى الا فى لحظات صغيرة من الراحة والاسترخاء . وفى حين تهدر الفرقة الموسيقية (الجيملان) بأنغامها المركبة المرتجفة ، تعرض دهارمى فى أدائها كل خصائص الرقص البالى ، فهى تشحذ نظراتها ، ثم توسع فتخفض عينيها ، أو تمد بصرها فوق رؤوس الفرقة الموسيقية الى آفاق بعيدة مبهمة ، وتتحرك مقلتاها بسرعة يمنة ويسرة ، أو ترتعشان الى أعلى وأسفل ، فى محجريهما . ويتقوس أحد حاجبيها بسرعة . وتتموج أردافها فى حركة دائرية حلزونية . وترفرف بأصابعها كأوراق الأشجار ، وتنفتح أحيانا وتغلق وكأنها ثنيات مروحة . ويرسم فمها الابتسامة النصفية الجريئة المألوفة فى بالى ، والتى تفصح عن الكثير من المعانى كالاغراء والازدراء . وتطرقع رأسها وهى تتحرك يمنة ويسرة فوق عنقها . أما الجذع العلوى فانه يظل على الوضع المنحرف غير المتزن الخارج عن محور الجسم ، المألوف فى رقص بالى . وتتباعد الركبتان الى أقصى حد ، وترتجف احداهما من حين لآخر بحركة علوية وسفلية زيادة فى الاثارة . وتتقوس أصابع القدمين الى أعلى . أما الذراعان فانهما تنبسطان دائما جانبا فى مستوى الكتفين ، مع كسر المرفقين ، وفتح راحتى اليدين فى اتجاه النظارة . وتتخلل كل هذه الحركات وقفات جامدة ، فى وضعات معينة ، يرتفع فيها الجسم وينخفض بصورة غير محسوسة وكأنما هو يتنفس تنفسا خفيا .

وتؤدى فى بداية كل فقرة ايماءة «فتح الستارة» (وهى أسلوب مطور من حركة التحية الشائعة فى آسيا كلها) ، فتضع اليدين امام الوجه ، مع فتح الكفين ، وترتعش الأصابع ، ثم تتباعد اليدان فى خط منحرف ، فتكشفان بذلك عن الوجه ، ولا تتوقفان الا عندما يتخذ الجسم هيئته الراقصة الكاملة . وتلف اليدان وتدوران ، وتضعان أزهارا وهمية فى الشعر ، أو تتوقفان عند الجبهة ، وهما ترتجفان كأجنحة الطائر الطنان ، وكأنما الراقصة قد استغرقت للحظة عابرة فى فكرة أو ريبة . أما المشى ، ويستغرق الرقصة كلها على وجه التقريب ،

فانه يتتابع فى حركات مرتجة ، فيبدأ ثم يتوقف . ويخيـل لرئيس الوزراء المخلص أنه يرى أخطارا ، فتتوتر حركاته ، ثم يتراخى عندما يدرك أن الأمر كله خيـالات وأوهام . وبفضـل يقظة رئيس الوزراء ورقابته ، ينهي الراجا جولته فى أمن وسلام ، وتنتهى بذلك الرقصـة التى هى فى الواقع مجرد براعة فنية فى الأداء محبوكة فى موضوع ضئيل . وليس ثمة شيء يحدث ، ولـكن المشاهد يجد نفسه فى ختام العرض منهوك القوي والمشاعر .

وينعكس روح التغيير والابتداع فى الرقص البالى على الرقصـات القديمة الراسخة بعدة سبل ، فكلما ظهرت رقصات جديدة ، تلاشت القديمة . وهناك رقصات اندثرت تماما : فرقصة وايانج وونج ، التى كانت تصور بالرقص ملحمة الرامايانا كلها ، وتؤديها فرقة كبيرة ، قد غابت اليوم فى طيات الماضى . اما رقصة « جامبه »Gambuh، فلم تظهر منذ حوالى عشر سنوات . على أنه لم تزل بعض الرقصات تؤدى حتى اليوم ، وقد نالها شيء طفيف من التغيير . وقد بدىء فى عرض بعض أنواع رقصة «ليجونج» Legong فى عـدة أماكن ، وأعيـد احيـاء النمط التقليدى منها فى قرية «سابا» عندما وجد الأهالى فى القرية فتاتين متماثلتين تماما فى الهيئة والقدرة . وفى « ماس » باليه جديدعلى نسق باليه « جابور » Gabor القديم فى « أوبور » . ولم تزل البنشاك شائعة فى أسلوبها البالى اللطيف . ولم تبرح رقصة «ريچانج» Rejang تؤدى فى « باتوان » ، ويشترك فى أدائها كل نساء وأطفال القـرية . وتعرض رقصـة « باريس » Baris الخاصة ببلدة « دين باسار » فى القرى الكبيرة وفى احتفالات حرق جثث الموتى . ولم تزل رقصة كيشاك Kechak — أى رقصـة القرد — تمثل عرضا أسبوعيا هاما يقام فى « بونا » من أجل السياح . وفى هذه الرقصة يقوم خمسون رجلا بالغناء وتلعيب أصابعهم بأشكال سحرية شيطانية ، مثلما يجرى فى طقوس فودو voodoo ، (١) وذلك حول شعلة موقدة ، ويقرنون رقصـتهم هذا بتمثيل فقرة من الرامايانا . وتقدم بلدة « سينجايادو » من وقت لآخر رقصة « كريس » Kris ، ويقوم فيهـا رجال مخدرون باغماد خناجرهم فى صدورهم ، فى وضح النهار ، ليلتقط المصورون صـورا لهم .

---

(١) معتقدات بدائية وشعائر أفريقية الأصل ، وجدت بين زنوج جزر الهند الغربيـة وجنوب الولايات المتحدة الأمريكية ، وكانت فيما مضى تتضمن شعائر عبادة الأوثان ، والتضحية البشرية ، وأكل اللحوم الآدمية . ولكنها اليوم تقتصر على فنون السحر والشعوذ .

ولعل هناك قسما واحدا من الوان الرقص البالى يتمتع بالحصانة من سطوة التغيير بالجملة ، ذلك هو « ســـانج هيـــانج » Sang hyong ــ أى رقصات الغيبوبة ،وهى رقصات تحظى بكل صيانة ورعاية . واذا كتب وصف لهذه الرقصات ، بدا وكأنه تقرير انثروبولوجى .على انه اذا حضر الانسان بنفسه عرضا لهذه الرقصات وشهدها على حقيقتها ، فانه حقيق بأن ينسى كل ما قرأ ، ويجد العرض أمام عينيه تجربة جدية ، أن لم تكن رصينة ، ويذوب الفارق الذى يباعد بين حالة الغيبوبة وبين الحياة الواقعية للانسان أمام المنظر الذى يتجلى فيه بأس المؤدين ، وســـهولة تصديق المتفرجين لما يشهدون .

ويتلخص رقص الغيبوبة ، عامة ، فى أنه بعد النطق ببعض التعازيم السحرية ، وسكب بعض الأشربة المقدسة ، ورسم أشكال ســـــحرية فى الهـــواء ، يدخل الراقصـــون فى حـــالة من الوعى غير mandalas طبيعية ــ ومنهم من لم يسبق له أداء هذه الرقصة بصفة رســـمية ــ ويؤدون حركات بارعة تبرهن على قوة البدن وشدة التحمـــل ، بل انهم يكابدون بعض ضروب التعذيب المعتدلة التى لا طاقة لهم بهـــا فى حالتهم العادية ، ومع ذلك فهم لا يشكون من اية آثار تخلفها هذه الفعـــــال فى اجسامهم . وربما أتاحت رقصات الغيبوبة هذه للمشاهد الأجنبى أن يكشف قليلا ، وبطريقة فعالة ، عن أغوار جزيرة بالى .

واكثر الرقصات التى شهدتها اثارة للفزع وتحريكـــا للأحاسيس ، رقص النار فى « كايوكاباس » . ويمكن تنظيم عرض هذه الرقصة فى مقابل مائة وخمسين روبية(خمسة دولارات بسعر السوق الحرة المتداولة عادة فى اندونيسيا) . وعلى الانسان الراغب فى مشاهدة هذه الرقصة أن يمضى أولا الى « كينتامانى » ، وهى محطة فى أعالى جبال شمال بالى المكسوة بأشجار الصنوبر ، على بعد ساعتين ، فى طريق جيد ، من بلدة « دين باسار » ، ويوجد بها نزل ممتاز . ومن هناك يمضى الانســـــــان راجلا مسيرة ميل واحد ، منحدرا على سفح تل ، حتى يصل الى قرية كايوكاباس الخاملة الذكر . ومن عادة أهالى هذه القرية أن يقيمـــوا فتاتين على استعداد دائم لأداء هذه العروض ، وقاية للقرية من الأرواح الشريرة . فاذا بلغت الفتاة سن الحلم ، أختير غيرها . ويشـــترط فى الفتاة التى تنتخب لهذا الغرض ، عدة شروط منها استجابتها للتنـــويم المغناطيسى .

وفى بداية العرض ، يجلس المتفرج فى الخلاء ، فى هواء المســـــاء المنعش ، وتبدأ الفتاتان فى الرقص ، وهما ذاهلتان عما حولهما ،منومتان تنويما ذاتيا ، وعليهما ثياب تقليدية من قماش مذهب كورق الشبـــجر ،

وعلى رأسيهما قلنسوتان من الأزهار والخوص المبيض .وفجأة ، ودون أى انذار ، تثب الفتاتان ، واعينهما مقفلة ، في ثقة وثبات ، فوق أكتاف رجلين يجلسان بالقرب من فرقة موسيقية لا تستخدم من الآلات سوى أعواد الغاب ، ونوع من القيثارات الصغيرة على شكل الهارب Jew's harp • وينهض الرجلان ، ويشرعان فى الرقص حول الساحة ، والبنتان راكبتان فوق أكتافهما .واعترف بأن هذا هو المكان الوحيد الذى شهدت فيه رقصا وأنا رافع عينى صوب السماء . وكلما استرجعت فى خيالى هذا المشهد ، أدركت أننى لم أر فى حياتى من قبل شخصين يرقصان معا فى وقت واحد ، وليس لهما على الأرض سوى قدمين . وخلال هذا العرض السامق فى الفضاء،تؤدى الفتاتان انحناءات خلفية تتحدى دون قصد كل قوانين الجاذبية الأرضية ، ولا ترتكزان على أكتاف الرجلين الا بوساطة أصابع أقدامهما . ويهرول الرجلان حول الساحة حاملين الفتاتين متزنتين . وبعد برهة ، يشعل بعض الرجال نارا وهاجة من قشور جوز الهند الجافة . وعندما تحترق حتى تغدو جذوة متقدة ، يصب الرجال عليها ملء صفيحة من الكيروسين ، فتتواثب ألسنة اللهب الى أعلى ، وفى هذه اللحظة تنفجر أوركسترا (جيملان) بأصوات صاخبة تطلقها قضبان معدنية ، وتلقى الفتاتان بأنفسهما فى قلب النيران التى تصل الى ارتفاع ركبهما ، وهما لا تكفان عن الرقص ،وكأنهما فراشتان تتهافتان على الأنوار ، وتبقيان وسط السعير ، وهما تدبان بأقدامهما ، وترفسان بأرجلهما حتى تخمد آخرة جمرة فى النار .

ومنذ زمن ليس بالبعيد ، كانت شركة سينمائية ايطالية تخرج بالقرية فيلما تسجيليا ، فصنع لها شيوخ القرية نارا خاصة لها ضعف حجم النار التى تصنع لهذا الغرض ، وذلك بأن ألقوا المزيد من الكيروسين،وأوضح كبيرهم قائلا ان هذه زيادة طفيفة فى مقدار الوقود . على أنه مهما ارتفعت ألسنة اللهيب ، فان أقدام الفتاتين لا تحترقان البتة ، وقد تسود بسبب الدخان . بل العجيب فى الأمر أن النار لا تتصل أبدا بثيابهما .

وفى قرية « جوكليجى » الصغيرة ، بالقرب من « سيلات » حيث يعيش المصور السويسرى « تيوميير » ، يمكن تنظيم عرض لرقصة غيبوبة من طراز آخر مختلف . ففى حين يجلس نسوة مسنات حول الساحة ويترنمن ببعض عبارات التعاويذ والأهازيج المقدسة المستعملة فى هذه المناسبات الخاصة ، تنحنى فتاتان فوق موقد للبخور . وعندما تتخدر حواسهما ، تشرعان فى الرقص . والمفروض هنا أن تصبح الفتاتان « ابسارا » apsaras (أوديدارى dedari بلسان أهل بالى) ـ أى حوريات سماوية ،كما ورد فى الأساطير الهندوسية .وتتتبع الفتاتان

برقصهما كلمات الجمل الغنائية القصيرة . وكلما توقف الغنـــاء ارتمت الفتاتان على الأرض . وما أن يعود الغناء حتى تنهض الفتاتان ، وكأنهما عرائس الماريونيت التي ترفعها خيوط غير مرئية . وتقول كلمات الأغنيـــة للفتاتين انهما زهرتان تتدليان من شجرة . ثم تؤدى الفتـــاتان انحناءة خليفة ، وتتوازنان توازنا خطرا على عمود من الغاب يرفعه رجلان يطوفان به حول ساحة المعبد ، ويقولان « أنتما عصفوران فوق شـــجرة » . وتجلس الفتاتان على العمود ، ثم ترفعان فى الهواء ، ولا تقعان . وثمـة حركة متباينة وحديثة بعض الشيء ، تتمثل فى اعطاءالفتاتين«الديداری» سجائر من فصوص وأوراق زهر القرنفل الجافة ، ملفوفة فى قشـور القمح . وتستمر الأغنية فتقول « تعطى الآلهة الفتيات السماويات سجائر من الجنة يشعلها وقود الفردوس ، ثم تلقى الفتاتان السجائر الىالمغنيات اللواتى يشعلنها ويواصلن الترنم بعبارات أخرى . وتشرع فرقة موسيقية من القيثارات فى العزف ، وتزداد الرقصة عنفا وتهتكا .

وقد فسر لى « بالى » ذات يوم هذا التهيج الجنونى الذى يستـبد بفتيات « الديداری » ، فقال : « الموسيقى خمر الديداری » . ولا تلبث الفتاتان أن تبديا الضيق والتذمر من جميع الأصـــوات ما خلا الأغانى الحزينة التى تترنم بها النسوة . وقد رأيتهما تصفعان الموسيقيين لمنعهم من الاستمرار فى اثارة أعصابهما . وتقول المغنيات أخيرا « والآن تعود الديداری الى بيوتهن » . وتنتهى رقصة الغيبوبة ، وتشرب الفتاتانكوبا من الماء نقع فيه زهر الأقحوان ، فتعودان الى حالتهما الطبيعية . وقد ترقص الفتاتان طول الليل ، ومع ذلك لا تشعران بأى تعب ، بل لاتتذكران بعد ذلك أى شيء مما حدث لهما . واذا كان الانسان على قدر من الصفاقة يجرؤ معه على سؤال القوم عن حقيقة ما حدث للفتاتين ، قيل له ان حوريات قد جئن من السماء الى الأرض فى زيارة وقتية وتجســـدن الفتاتين .

وان احتلال الرقص مركز الصدارة فى بالى ، جزيرة الرقصـــات المرتفعة المستوى ، الكبيرة التطور فى كل عناصرها ، ليبدو أمرا شـــاذا لا يتمشى مع طبيعة الحياة العملية التى تسود عالمنا الحاضر . ولا مراء أنه لا يوجد بلد واحد فى الدنيا يزخر بمثـــل ما تزخر به جزيرة بالى من العجائب والمباهج والرقص . ويسعدنى أن أقول ان السائحعنصر هام فى هذه الحقيقة . والكثير من راقصى وراقصات بالى (ما عدا راقصـــات الغيبوبة) محترفون يكسبون عيشهم من مزاولة فنهم . ولما كانت فى بالى رقصات كثيرة جدا ، والكثير منها قد خرج من المعابد وأصبح فنـــا دنيويا وشخصيا ، فقد أصبح من المستحيل على الجزيرة ان تتحمـــل

الانفاق على الرقص دون معونة . وكان لا مناص من تدخل عامل جديد فى هذا المجال ، فأصبح السياح اليوم جمهورا متفرجا يدفع أجر فرجته. وأن أهمية جمهور النظارة الذين يدفعون أجر مقاعدهم فى مسرح البـاليه الغربى ، لتضارع أهمية السائح الذى يفد الى جزيرة بالى ، فانه يؤدى الى الجزيرة خدمات جليلة .

ويجلب السائح مالا وثروة لجزيرة بالى ويضمن عيش المئات العديدة من الراقصين فى جميع أنحاء الجزيرة . وفى مقدور الراقص فى بالى أن يرقص بأية صورة تحلو له . وفى الجزيرة مئات الرقصـات التى لا يراها السائحون أبدا الا اذا استقروا طويلا فى الجزيرة ، وترامت الى أسماعهم أنباء القرى التى تعتزم محاولة ابتكار رقص جديد أو تجـديد رقصة تقليدية نسيها الناس منذ عشرات السنين . وأعتقد أنه من العدل أن نقول ان أحسن الراقصين ، حسب المفهوم الدولى للمستوى العـام الشامل ، يجدون طريقهم الى جمهور السياح . وقد أصـبح من عادة الناس ، لسبب ما ، أن ينظروا بعين الازدراء الى الراقصـين الذين يرقصون فى حلقة الرقص خـارج « فندق بالى » ، ويقولوا عن هذه الرقصات انها « سياحية » ، وهذا قول ظالم . فالسائح الذى لا يغامر أبدا بالخروج من بلدة « دين باسار » لا يغشه مع ذلك أحد فيما يعرض عليه من رقصات بالى ، فهى كلها أصيلة ، ومن الخطل الحط من شأن هذه العروض ، وشبيه بهذا أن يرفض انسان رؤية « مارجوت فونتين » فى مسرح سادلرزويلز (١) بحجة أنه يفضل رؤيتهـا وهى ترقص فى الغابات فى عصر يوم من أيام الصيف متحررة من الجو التجـارى الذى يمثله جمهـور النظارة فى المسرح . والسـائح يأتى الى بالى من أجل الرقص ، ولكن العكس من هذا غير صـحيح ، فالسياح ليسوا العـلة الوحيدة لوجود الرقص فى بالى .

والحقيقة أنه اذا أراد انسان أن يخلق النمط الكامل للرقص الحقيقى بامتاع السائح ، فانه سوف ينتج لونا مماثلا كل المماثلة لما انتهى الباليون الى صنعه من رقصات . وفى رقص بالى عدد لا حصر له من الوضعات التى تجعله متعة للغربيين. والرقصات كلها سهلة على الأفهام ، وليس لمعظمها الا خيط رفيع من قصة ما ان لم تكن خالية من أية قصة ، والكثير منها تجريدى تماما ، ليس من شأنه الا ملء الفراغ بحركات زخرفية . وقد خففت « المودرا » mudras الهندية حتى غدت حركات لا مغزى

---

(١) راقصة انجليزية مشـهورة ، ولدت عام ١٩١٩ ، وأصبحت بعد عام ١٩٣٥ البالليرينا الأولى لفرقة ساد لرز ويلز الانجليزية ـ المترجم .

لها ، والأصابع فيها لاتصور أية معانى . ولا تمثل أى شىء من شأنه ارهاق اذهان المشاهدين . وليس ثمة كلمات تحمل المتفرج على أن يتتبع ويتفهم مايصنعه الراقص ، فيما عدا بعض الأحوال الاستثنائية . وأخيرا فان الحركة دائما سريعة . وليس هنا رقصات بطيئة ينفد لها صبر المتفرج. والرقصات كلها قصيرة وسريعة ونشيطة . وعلى العمـــوم فان العبء الأسطاطيقى (الجمالى) الذى يقع على نفس المشاهد أخف فى الرقص البالى منه فى أى نمط آخر للرقص فى العالم . والرقص البـــالى يتطلب من المشاهد جهدا عقليا أقل مما يتطلبه أىرقص آخر، حتى رقص البـــاليه الغربى . وحركة الرقص البالى وكذا النغم البالى أشياء آلف الينا وأقل ازعاجا لنفوسنا من الكثير من البدع التى استحدثتها مدارس الرقص الحـــديث .

***

ومن السهل على الانسان المتأثر بفتنة الرقص البالى ، أن يجهل أن بالى تمتلك نمطا دراميا قويا يسمى « أرجا » Arja ، يؤدى بالملابس الكلاسية المصنوعة من أقمشة مذهبة وقلانس من أزهار، ويستغرق عرضه الليل بطوله ، وتعالج قصصه دائما الملوك (الذين يتحدثون باللغة البالية الراقية أو اللغة الجاوية) وأتباعهم (ويتحدثون باللهجة البالية الدارجة، الأمر الذى يجعل التمثيل كله واضحا ومفهوما) وبعض أحداث التاريخ الملكى فى بالى ، الملىء بضروب العبودية والرق . وان الالقاء بالنغم الممل الصاعد والهابط (ويبدأ الالقاء دائما بنغم مرتفع ثم يهبط الى ما يشـــبه الأنين فى نهاية الجملة) ، وطبيعة القصص المتقطعة التى تستمر ساعات طويلة ، والكلام المتصل بلهجات بالية مختلفة ، كل ذلك ليس فيه مايجذب السائح مثلما يجذبه الرقص .

أما بالنسبة الى أهل بالى فان « أرجا » جزء هام من حياتهم، ويتقاطر الناس لمشاهدتها كما نقبل نحن على برودواى أو وست أند . وفى رأيى ان على الغربى أن ينتظر حتى يخلق الباليون نمطا مسرحيا آخر يتحول اليه عن رقص الجزيرة الذى يسيطر على وجدانه .

وأول مايجدر بكل زائر ينزل بجزيرة بالى أن يتساءل عنه هوالسبب الذى من أجله تنتج الجزيرة مثل هذا العدد ومثل هذه الروعة من الرقصات ثم العلة فى أن كل أهالى بالى تقريبا قادرون على الرقص بمهارة لا نظير لها . واذا كان ثمة اجابة على هذه الأسئلة ، فانى أعتقد أننا نجدها بصورة ما فى ثلاثة عوامل ، وفى تفاعل هذه العوامل ، وهى : الدين، والعمل، والبنيان الاجتماعى .

فالرقص البالى فى أصله ذو طابع دينى عميق ، ويستمد حركتـه أول كل شيء من التعبير الدينى ، سواء بوعى أو دون وعى ، وسواء آمن بهذا التعبير الدينى ، أو سلم به فى غير ايمان . أما العمل وعادات العمل فانها مسئولة عن أداة الرقص ، وهى جسم الراقص البالى بمفاصـله العجيبة ، وتؤهله للتدريب المنتظم . وأما التنظيم الاجتماعى الذى يتفاعل مع الجماعات أكثر مما يتفاعل مع الأفراد ، فانه يهتم كثيرا بالأداء المنظم المتطور بدرجة كبيرة . هذه العوامل ، بفروعها وتفاعلاتها المتشـابكة ، تحدد الصفات الممتازة التى يتمتع بها الرقص البالى ، ولعلها تمهد لنـا طريق الكشف عن أسرار فتنته وسحره .

وتبدو الحياة فى بالى تيارا متدفقا متصلا من الذكريات الدينية ، من ذلك القرابين التى تقدم كل يوم ، ومواكب المعبد ، والأعياد الدينية . بل ان الرياضة القومية ، وهى قتال الديكة ، تعتبر قربان الدم الى الآلهة . وفى كل بيت ، مهما كان فقيرا ، حرمه المقدس . حتى المعدمون الذين لا مأوى لهم غير سقيفة من سعف النخل ، يتخذون مع ذلك شـجرة يتجهون اليها بخلجاتهم الدينية . ولكل جماعة من الناس تعيش فيمـا يشبه القرية ، ثلاثة معابد على الأقل ، يملكونها ويرعونها فيمابينهم على المشاع . وقد يكرس البالى الثرى لعبادته عددا من المعابد أكبر من هذا . ويوزع النساء وقتهن بالتساوى بين شئون الزوج ، والولد ، والبيت ، والدين . وتقدم المرأة كل يوم صدقة المعبد التى تتكون من أزهار وطعام وبخور (ولا يتجاوز بخور الفقراء فى الغالب قشر جوز الهند المحترق) ، فتضع مرتين فى اليوم أطباقا صغيرة من الخوص المنسوج نسجا دقيقا ، وفيها شيء من الطعام والزهور بجوار منزلها ، اذ لابد من تهدئة الآلهة ، والأرواح العليا ، وقوى الشر . والأرواح السفلية .

ويظل البالى فى حالة قريبة من الاملاق ، لا لبلادته وتوانيه ، وانما بسبب التزاماته الدينية . فنظام العطايا مصرف فسيح يستنزف موارده المالية ، اذ لابد له من شراء أزهار الأقحوان ذات الألوان التى تناسب الآلهة اذ لم تكن متاحة له بالمجان بالقدر الكافى . أما الشرائط الرقيقة من خوص النخل الرفيع التى تنسج على أشكال ورسوم مختلفة ، وكذا البخـور وقشور جوز الهند ، فيجب ابتياعها كلها أو تحويلها من أغراض أخرى أكثر فائدة . واعتقد أن احدا لم يحسب معـدل الخسارة اليومية فى الطعام ، التى تتمثل فى كل الطعام الموهوب للالهة فى الجزيرة كلها ، والذى لاينتفع به فى الواقع الا الكلاب الشـاردة ، والخنازير والأوز والكتاكيت . ولا يستثنى من ذلك الا شيء واحد ، هو عطايا المعبد الضخمة المتقنة الصنع ، من الأطعمة الفاخرة ، التى تقدم فى الأعياد ، ويحملهـا

النسوة الى المعبد ، ويتركنها هناك ، حتى اذا تناولت الآلهة منها جوهرها عادت بهاالنسوة الى الأسرة .

أما الطوائف الثرية ، فانها ملزمة بدفع نفقات بناء المعابد . فحيـاة البالى الدينية ، عند هؤلاء الأثرياء ، أمر على جانب كبير ودائم من الأهمية ومعابده لابد أن يعاد بناؤها كلما قدمت . والمفروض أن عمر المعبد حوالى خمسة وعشرين عاما . ويجب كل ستة شهور تطهير كل معبد خصوصى . ويقضى البالى حياته فى استعداد دائم للاحتفالات الطارئة كلما أعلن كاهن أو وسيط أن حفل تطهير خاص سوف يقام فى معبد ما ، وكذا فى أوقات انتشار الأوبئة ، أو فى المناسبات السعيدة ، أو التعيسة ، أو عنـدما يبلغ طفل من العمر ثلاثة أشهر ، أو عندما تشاهد بعض الساحرات أو الأرواح الشريرة أو تسمع أصواتها فى احدى النواحى ، أو اذا انقض ملاك الموت على غير انتظار . واليوم يشيد فى جميع أنحاء الجزيرة عدد كبير من المعابد ، فى موجة عارمة من الحماسة الدينية ، لدواع فلكية .

وهناك عروض ليست دينية الموضوع حتما ، ولكنها مع ذلك فى حاجة الى الدين ليحميها . وتزدادالعطايا والصلوات فى العرض كلما تضـمن الرقص أو الدراما عنصرا من عناصر الخطر . وقد حدث مثل هذا الشىء فى غضون حرب الاستقلال . فبعد أن اختفت الدراما فى بالى حـوالى خمسين عاما ، أعاد الباليون احياء مسرحية من نمط « ارجا » تسمى پاكانج راراس Pakang Raras . فقد نذرت احدى النساء فى قرية « پادانج تاجال » انه اذا عاد زوجها سالما من حملة اشترك فيها ضـد الهولنديين فى جاوا ، فانها سوف تؤدى بنفسها دور البطل فى المسرحية وسوف تتكفل بطبيعة الحال بنفقات العرض الباهظة . ويقترن بالعـرض قدر كبير من الخوف بسبب المنظر الذى يقتل فيه البطل (ويتم ذلك بطريقة غريبة ، اذ يضرب بأوراق جوز التانبول حتى يموت) . ولما كان الباليون يحتمون موت البطل ميتة حقيقية ، فانه كان من الضرورى اعداد كميات كبيرة من هبات الترضية والشفاعة ، من غذاء وزهور ، لضـمان بعث البطل حيا بعد قتله . وقـد اختفت رقصـة « كريس » Kris المشهورة التى كانت تعرض فى وقت من الأوقات فى جميع أنحاء بالى ، لا بسبب طبيعة الباليين الملولة فحسب ، وانما أيضا بسبب الافتقـار الى المال اللازم لاعداد العطايا المعبدية التى لابد من تقديمها قبل كل عرض لتأمين سلامة المؤدين ، وحمايتهم من طعنات الخناجر .

وفى قلب كل نشاط دينى فى بالى ، نجد الرقص والدراما والموسيقى التى تصاحبهما دواما ، وتمثل هذه الفنون أسمى الوسائل التى يعبـر

بها الانسان عن مشاعره نحو الآلهة . وتقول الأساطير الهندوسية ان الآلهة قد وهبت للانسان فى بادىء الأمر هذه الفنون ، فهـــو اليوم يرد اليها منحتها ، بأدائه هذه الفنون فى بهجة وسرور وعرفان بالجميل . ولا تنفى الاهتمامات الدنيوية الطارئة ، أو الدنسة ، الوظيفة الروحية الأساسية للرقص . وخليق بالأشياء التى تسر الآلهة أن تسر الانسان ،ولا يمـكن أن يسىء الانسان استخدام ما منحته الآلهة . ومن واجب الراقص أن يصلى قبل أن يرقص ، حتى فى رقصة ذات طابع شهوانى مثل چوجيت .. ويوضع دائما صف من القرابين فى مضمار الرقص قبل أن تبـدأ الموسيقى فى العزف. ويعتقد البالىأن الرقص والموسيقى، اذ يسترضيان الأرواح الشريرة ، ويفوزان بعطف الأرواح الطيبة ، فانهماينسجان تعاويذ سحرية تغشى الجزيرة كلها فتحميها من المصائب .

وقد تهن الروابط بين الفن والدين ، فى بعض الأحايين ، وقد لمست ذلك فى بعض حفلات تطهير المعبد التى شهدتها ، وتتضمن مثل هــذه الحفلات وجوبا عرضا لخيال الظل ، وجرى الحفل فى وضح النهار .ولما كان خيال الظل مستحيلا فى ضوء الشمس، فقد طفقت الموسيقى تصدح وراح الراوى يحكى أقاصيصه ، ولـكن لاعب الدمى لم يحاول تحـريك عرائسه . ولم يكن انسان من الحاضرين يلتفت الى الحركات الرمـزية الاتفاقية المتوقعة من خيال الظل ، ولكن الآلهة تفهم ولا ريب المقصود من العرض .

وللرقص أيضا فائدةعملية تعود على الدين . فاذا احتاجت جمـاعة فقيرة من الناس الى بعض المال لبناء معبد ، أو اذا هلكت التحفالمقدسة المحفوظة فى معبد وأريد استبدال تحف غيرها تتخـــذ مكانها ، عندئذ تنشطفرقة راقصة تجمع المالهذه الأغراض. وتقدم هذه الفرقةعروضها حيثما دعيت الىذلك ، ويتوقف طول مدة العرض علىالنقود التىتتلقاها. وفى مناسبات الأعياد السنوية الكبيرة الأهمية ، تجوب الجزيرة كلهافرق من الراقصين الرحل. وتكليف مثل هذهالفرق بتقديم عروضهاأمر يجلب الحظ السعيد ، ولكنه يغدو فوق ذلك ضرورة اذا مرض فرد فى الأسرة. وقد تتوغل الفرق كثيرا فى داخلية الجزيرة قبل أن يتيسر لها جمـع المال اللازم .

ويتوافق الدين بطبيعته معظروف الرقص والدراما. ومحور الدين فى بالى اليوم هو ثنائى «رانجدا بارونج» Rangda-Barong الذى يتيحفرصا لا نهاية لها من العروض المسرحية والتصويرية التى لا يمكن تحقيقها من غير رقص أو غناء أو تمثيل . ويتمثل الأصل الوحيد لرانجدا ، كما يقول

العلماء ، فى « دورجا » Durga الهندوسية ، زوجة سيفا ، فى صورتها الشريرة . على ان الفكرة لابد كانت موجودة فى بالى قبل دخول الديانة الهندوسية فيها بزمن طويل . وتظهر « رانجدا » اليوم فىثوب من الريش به حلمات طويلة متغضنة ، وترتدى قناعا غريبا به أنيساب وعيون متورمة ، شبيها بسمات الأرملة . وتقترف رانجدا كل الأفعال الدنيئة ، فتخلق المصائب وتنهب القبور ، وتأكل لحوم الموتى ، وتسيطر على الناس بأفعالها السحرية .

أما اصل بارونج فانه غامض أيضا ، فوجهه كوجه الشيطان ، وعيناه جاحظتان وأسنانه بارزة . ولكنه طيب القلب كريم النفس . وتظهر صورته فى التماثيل الاندونيسية عموما على بوابات المعابد وأبوابالمنازل لمنع الشر من دخول هذه الأماكن . وربما كانت هيئة بارونج قد اقتبست من الصينيين الذين عرفوا باتصالهم بجزيرة بالى منذ القرن السادس على أقل تقدير ، ويحتمل انهم قد جلبوا معهم الى الجزيرة تنينهم المحبوب الذى يحتلفون به فى أول كل عام . ولبارونج عادة فرو أصفر يوحى بالأسد الهندى ، ويقوم بأداء دوره دائما رجلان يلفهما قماش واحد ، فيرتدى احدهما قناع الوجه ويمثل القدمين الأماميتين ،ويقوم الثانى خلفه ممثلا القدمين الخلفيتين .

ويقوم العنصر الدينى فى رقصة كريس علىالصراع بين الخير والشر . فرانجدا هى الساحرة الشريرة التى توجد فى كل زمان . أما بارونج فهو قوة الخير التى تعيد الأمور الى طبيعتها . وتتأرجح الجزيرة فى توازن بين الخير والشر . ولا تموت رانجدا أبدا ، ولا يهلك بارونج أبدا . وكلما ظهر الشر ، كان بارونج حاضرا على اهبة ابطال أفعاله . وليس من المسموح تمثيل هزيمة أو موت أى منهما ، خشية اهانة الأرواح الحقيقية .

وفى كل قرية أدوات وأقنعة رانجدا وبارونج محفوظة بعناية ومخزونة فى دهليز المعبد . ورانجدا هى الشىء الذى يخشاه البالى المتوسط ، أما بارونج فانه المصدر الوحيد للطمأنينة . وتتناول نصف الرقصات الرسمية على الأقل فى بالى نمطا من أنماط الاحتكاك بين رانجدا وبارونج . ولعل هذه النسبة المرتفعة مردها من ناحية الى الغرض الدينى فى الرقص ، وغايته مسالمة الارواح ، ومن ناحية أخرى الى طبيعة الحاسة الجمالية عند البالى الذى يميز بفطرته السمة المسرحية فى شخصيات الساحرات والحيوانات ذات اللحى ، وكذا المتعة الدرامية التى تنبثق منالصراع بين الخير والشر .

ولا بد أن نضيف الى ما ذكرنا أن البالى العصرى ليس مؤمنا بالخرافات كما يبدو ، أو كما يتبادر الى الذهن ، بسبب ما يزاوله من رقص وشعائر دينية . وقد أدى تشابك الدين والرقص الى أن يؤازر كل منهما الآخر . وليس ثمة بالى يرغب فى ترك ملاهيه حتى ولو ارتدت أصولها الى خرافات لم يعد يؤمن بها . وقد أخبرنى أحد الأهالى ذات يوم أنه لا يؤمن بوجود « لياك » (وهى أرواح شريرة تتخذ صورة آدمية)، ومع ذلك فقد رأيته بعد ليال على جسر حقل أرز يلعب ويرقص بكل ما أعطاه الله من قوة فى حفل أقيم لطرد الأرواح الشريرة « لياك » (ويبدو أن رجلا قد زلت قدمه فى هذا المكان فى الليلة السابقة فمات لفوره) . وكانت هذه الحفلة بالنسبة اليه فرصة يستمتع فيهابالموسيقى ويمضى وقتا طيبا . أما الجانب الدينى فى الموضوع فلم يكن يعنيه الا بصفة عرضية .

واذا كان الدين يزود الرقص بالقوة الدافعة والفحوى الرئيسية ، فان عادات العمل عند أهل بالى وطبيعة حياتهم اليومية تزود الرقص بأوضاعه وحركاته الرئيسية ، أى بعناصره الآلية .

وقد فسر لى ذات يوم « شوكوردا راهى » من « سايان » Chokorda Rahi of Sayan وهو أمير بالى ، ومن كبار الثقات فى الرقص ، العلة فى أن الأجانب لايتعلمون ابدا الرقص البالى ، فقال : «انهم لايستطيعون ابدا أن يسيروا مثلنا طالما أنهم لا يشتغلون مثلما نشتغل . ومن العبث ان يحاول أى إنسان أن يرقص كما يرقص البالى قبل أن يتعلم السير كما يسير » . فالرقص يبدأ بالمشى ، والمشى يبدأ بالعمل .

وليس العمل فى بالى حكرا للرجل العادى ، فهو على الأصح الشىء الذى يتقاسمه الرجال والنساء . ويعمل الأمراء جنبا الى جنب مع أفراد الطوائف الدنيا . ولا يشذ الراقصون عن هذه القاعدة ، اذ يعملون مع مواطنيهم القرويين . وعندما يكف راقص محترف مشهور عن مزاولة الرقص ، يعود من فوره الى أشغاله المعتادة . ومع ذلك تتاح للراقصين اللامعين فرص ذهبية للزواج ، لا تتاح لغيرهم من العامة ، وذلك بالنظر الى شهرتهم والدعاية العريضة التى تعمل لهم ، مثال ذلك ماريو Mario ، الراقص الكبير الذى أبدع رقصة « الكيبيار » ، اذ تزوج امرأة ثرية ، تعلوه فى المنزلة . وهو اليوم يقوم على ادارة أعمالها ، ويعيش معها حياة شبه مترفة .

وبالى جزيرة غنية ، حسب المعايير الاسيوية ، ولكنها ليست غنية بالدرجة التى تغنى أهلها عن السعى لاستخلاص خيراتها . وينقسم العمل

في بالي الى ثلاثة أقسام تستوعب كل شخص قادر صحيح البدن في الجزيرة وهي : الزراعة ، والنقل ، واللهو . ويتضمن العمل الزراعي أساسا الحرث والزرع والري والعزق ونزع الحشائش الضارة ،والتنمية، ثم حصاد حقول الأرز . وتربة بالي الخصبة التي تغل أربعة محاصيل في السنة ، لابد من تشغيلها على مدار السنة دون توقف أو راحة. وهناك غير ذلك جني الفواكه وجمع الخضروات وجوز الهند . ويتسلق البالي الأشجار مستخدما يديه وقدميه بقوة واحدة ، ومن ثم تصبح يداه قويتي المفاصل بدرجة كبيرة ، وقدماه قادرتين تقريبا على امساك الأشياء ، ويغدو له خصر مرن للغاية يفصل بين الأعضاء العلوية والأعضاء السفلية من جسمه .

وبالجزيرة بقر وأحصنة ، ومع ذلك فان العبء الرئيسي في شئون النقل يقع على كاهل الناس ، فعلى البالي أن يحمل غلته من الحقول . وتقام كل ثلاثة أيام سوق عامة ، وهذا يعني ضرورة نقل الخنازير والزيت والقماش الى السوق بأمل كسب بعض النقود لشراء ملابس جديدة ، والاسهام في نفقات تطهير المعبد الذي يجري مرتين في السنة ، أو سداد ديون نجمت عن رهان خاسر في قتال الديكة .

وفضلا عن ذلك فانه كلما شرع الناس في بناء معبد ، كان على كل الرجال والنساء أن يساهموا في هذا العمل المقدس ، فيقومون بحمل الحجر الرملي الناعم الذي يسهل نحته وانما لايتحمل طويلا ، وهو حجر البناء الوحيد الذي تنتجه تربة بالي .

وتحمل النساء على رؤوسهن البضائع التي كثيرا ماتكون ثقيلة للغاية الأمر الذي ينمي فيهن عادة استقامة الظهر ، ويحيل عمودهن الفقري على قدر كبير من الصلابة . وتقوم الاليتان بعمل « مانعة الاصطدام » فتتجمل كل حركة زائدة حتى تحافظ على ثبات خط الظهر ، واتزان الحمل المرفوع على الرأس ، وتصبح العينان وحركاتهما مستقلتين عن الرأس ، فالبالي الذي يحمل ثقلا لابد أن يكون قادرا على أن ينظر يمنة ويسرة ، وأن يخفض عينيه ليستوثق من موطىء قدميه ، ويرفعهما لاستظهار الجو والتعرف على الوقت بتحديد موقع الشمس. وتؤدي التحية المعتادة في بالي بانتفاضة تصنعها العين والحاجب في اتجاه الأصدقاء الذين يمرون في الطريق ، ويقابل هذه الايماءة في الرقص تقوس الحاجب بحركة سريعة ، ودوران المقلتين في داخل المحجرين .

وعندما ينحني البالي نحو الأرض ، تتفلطح ركبتاه بحركة طبيعية ذاتية ، وتتحرك الأرداف خلفا ، حافظة للعمود الفقري صلابته وللرأس

ثباتها . وكثيراماتقتضى الحال امساك الثقل المرفوع علىالرأس مسكا ثابتا بيد واحدة أو بكلتا اليدين ، مما يمرن عظمتي اللوح ، ويعود البالى مشقة الرقص فترات طويلة تظل فيها الذراعان مرفوعتين الى أعلى . وفى رقصة الكيبيار ، يظل الراقص جالسا طوال الثلاثين دقيقة التى يستغرقها العرض ، ولكن الذراعين لا يتاح لهما الراحة والاسترخاء طوال هذه الفترة .

اما الرجال فانهم لايحملون أثقالا على رؤوسهم ، وانما يربطونها فى طرفى عود من الغاب الهندى يحملونه متزنا على أحد الكتفين . ويتواثب العود المرن الى أعلىوأسفل مع كل خطوة ، وهكذا تصبح خطوات الحمال من كثرة سيره على هذا المنوال ، خفيفةمتواثبة ، وتتوافق تماما معخطوات الرقص . أما الجذع العلوى فانه يميل فى اتجاهالكتف الذى يحملالأثقال وتوضع الذراع أحيانا فوق العود لتثبيته . ويمضى البالى حاملا أثقاله علىطول الخطوط الضيقة والممراتالتى تفصل أقسامحقول الأرز ،صاعدا وهابطا الجسور المرتفعة والمنحدرة التى تغشى الاقليم ، ومن ثم تقوى أقدامه وتشتد مفاصلها وينمو فيه احساس دقيق بالتوازن .

ويتضمن شغل أوقات الفراغ أنواعا شتى من الأعمال التى تتطلبأول كل شيء استخدام اليدين استخداما نشيطا وسريعا . وليست بالى بلد الآلات الميكانيكية ، وانما يعتمد أهلها على قوة أصابعهم ومهارتها ، فلابد لهم من صنع لعب الأطفال ، وغزل الخيوط ، ونسج الأقمشة ، ويصنعون سلاسل وجدائل من الزهور يلبسونها فى شعورهم للزينة بدل العطور (وكثيرا ما يصنع البالى بنفسه زهرته ، فيأخذ السداة من زهرة ويثبتها بعناية فى زهرة أخرى ، ثم يكشط بعناية حواف الزهرة القاعدية ، فيعطيها مظهرا مختلفا) . وأكثر الأشياء تعقيدا العطايا البديعة الصنع المتعددة الأشكال والأنماط المختلفة . ويكتسب البالى درجة فائقة منالدقة والمهارة فى حركات الأصابع والايدى بفضل كل الاعمال التى يزاولها من اجل ملء أوقات فراغه ، بالاضافة الى مايزاوله من ألعاب تعتمد على المهارات اليدوية التى تختص بها الحضارات التى تعتمد على امكانياتها الخاصة فى صنع وسائل التسلية والترفيه . وتشبه يد الراقص البالى، فى دربتها وسهولة استجابتها ، يد عازف البيانو الغربى .

وتبرز أهمية الايقاع فى كل حركة من حركات العمل ، فمن غير ايقاعات محددة ، يتلاشى التعاون والتنسيق بين قوة التحمل والسرعة والكفاءة. ومن العناصر الأساسية فى الايقاع التنفس . ويتنفس البالى بحركة منتظمة وثابتة ، وبطريقة خاصة ، وذلك فى كل الأعمال ، بسيطة كانت

أم شاقة . واذا سرت بجوار رجل بالى ، فانك سوف تلحظ انك تأخذ نفسين غير منتظمين فى الوقت الذى يأخذ فيه هو نفسا واحدا طويلا وثابتا .

والعمل فى بالى يبنى أجساما قوية وانما فى غير خشونة ، ذلك أن ثراء الجزيرة يتيح للناس اعتدالا فى الجهد ، فلا ينهك العامل قواه أو يتخطى الطاقة الجمالية التى يكتسبها جسمه بفضل العمل الطبيعى المعتاد .. ولا تبرز فى الجسم عضلات ملفوفة ولا يتيبس من اساءة استخدامه. وتحفظ الطريقة المنتظمة والسهلة فى العمل للجسم مرونته . وربما ساعد نوع الغذاء الذى يتناوله العامل والذى يتكون من الأرز والخضروات مع نزر يسير من اللحم على اكتسابه هذه المرونة . ففى مقدور كل بالى ، على وجه التقريب ، أن يثنى يده خلفا حتى تلمس أظفار أصابعها ظاهر المعصم ، أو يضغط أصابعه حتى يجعلها على شكل اسطوانة رفيعة يدخلها فى سوار ضيق .

والرقص فى بالى وليد مناظرها الطبيعية ، شأنه شأن صورها المجردة الشبيهة بالصور العصرية ، التى تصف بصدق مظهر الجزيرة . وينبثق الرقص من الحركات الجسمية النشيطة الصحية ، ومن عادات العمل ، فهذه تعطى الرقص مطالبه الرئيسية من قوة طبيعية وتناسق ، والتواءات فى مفاصل الجسم ، وهى تخلق بالضرورة الحركات نفسها .

ومن الأشياء التى يدهش لها الغربى فى آسيا ، بل الأسيوى نفسه الذى يفد الى بالى من مناطق أخرى ، تعقد المجموعات الكبيرة من الراقصين الذين يرقصون فى وحدة سليمة لايعيبها شىء ، ثم الفرق الموسيقية التى تؤدى هارمونيات صحيحة بدقة متناهية . وعلى الرغم من وجود فرق من الراقصين والموسيقيين فى سائر أنحاء آسيا ، الا أنها لاتضارع فى أى مكان الفرق الموجودة فى بالى من حيث ضخامتها وتعقدها ، أو مستواها الأوركسترى أو الراقص . فالواقع أن «الأوركسترا» فى الهند أو اليابان فى مفهومها الكلاسى ، الذى يخالف المفهوم الغربى لهذه الكلمة ، لايتجاوز تكوينها بضع آلات تردد الحانا واحدة أو ترتجل لحنين معا . ومهما كانت الموسيقى فى أية ناحية فى آسيا جميلة ، الا أن مميزات العزف المتناسق لاترقى الى نظيرتها فى بالى اتقانا وكمالا . وربما يمكن رد هذا الامتياز الى النشاط الجماعى والتعاونى اللذين يفرضهما المجتمع البالى على أفراده .

ويخيل الى أن الكثير من الايقاع والتنسيق الذى يميز حركات الأهالى فى بالى قد نبع من اشتغالهم معا فى جماعات . فالبالي لاينفرد بنفسه

أبدا ، سواء فى عمله أو لهوه أو فنونه . أما الغربى الذى اعتاد العــزلة خلف الأبواب المغلقة ، والانفراد بقراءة الكتب ، أو السير الطويل وحده، فانه قد يتملكه الضيق فى جزيرة بالى حين لاتتاح له فرصة الانفراد بنفسه .. والبالى أولا ، وبطبيعة الحال ، انسان عليه مسئوليات وواجبات ، ولكنه ينتمى فى الوقت ذاته الى أسرة ، وينتسب فوق ذلك الى قرية. واليوم ، وقد تمكن من الجزيرة كلها شعور وطنى ، فانه أصبح ينتمى الى اندونيسيا كلها .

ولا يكفى العمل الفردى الا حيث يقترن بالأعمال الاضافية الخاصة بالجماعات الكاملة المتوازنة التى تتشكل من الأسرة والقرية والأمة . وان مصرفا للمياه فى حقل ارز ، لايؤدى عمله على الوجه الصحيح ، لحقيق بأن يوقع الضرر والخسارة لا لمحصول الأرز فى الحقل ذاته ، وانما لطبقات كثيرة من حقول الأرز الأخرى . ومن ثم فان اصلاح وصيانة نظام الرى الصحيح أمر تقع مسئوليته على مجموعة متكاملة من الناس . ولما كانت الأمطار من شأنها أن تهلك المحصول الناضج ، كان لزاما حصاد الارز فى عجلة ، الشيء الذى يقتضى تكاتف الكثير من الناس لانجاز هذا العمل ، ومشاركتهم بالجهد والعمل ، فى تعاون تقليدى . ومن الأقوال المأثورة السائرة فى اندونيسيا ، والمتعمقة الجذور فى جزيرة بالى ،عبارة « ساعد اخاك يساعدك » (تولونج مينولونج Tolong-menolong) وهى شبيهة على الاقل « بالقاعدة الذهبية » (١) فى الغرب . وينمى هذا المبدأ فى نفس البالى احساسا سحريا بما يجب أن يفعله كل انسان فى البيت ، وميادين اللعب ، وفى الفرقة الموسيقية أو فى اثناء الرقص . ويجرى توزيع الواجبات والمسئوليات فى هدوء ، دون جدل ، أو مغالطة أو تذمر . والفرد الذى يفكر بعقل الجماعة ولا ينفرد بعقله وحده ، سوف يجد الأعمال أو الألعاب كلها وقد تساوت ، وسوف يلقى المعونة كلما احتاج اليهــا .

وفى بلد يتكون من مجموعات من الوحدات القروية التى لاتصل بينها وسائل نقل ميسرة (ويحدد البالى لك دائما المسافة التى تفصل بين موضعين بمقدار الزمن الذى يستغرقه السير بينهما على الأقدام) تثور الحاجة بطبيعة الحال الى تنظيم ملاهى القرية . وتفسر هذه الحقيقــة بعض الشيء كثرة الفنانين فى بالى . على انه نظرا لمطالب الحياة الجارية، وضرورة العمل فى الحقول لموازنة اقتصاديات الجزيرة ، فان عددا كبيرا من الأشخاص ذوى المواهب الفنية الحرفية يتفرغون لفلاحة الأرض ..

---

(١) تقضي هذه القاعدة بمبدأ : عامل الناس بما تحب أن يعاملوك به .

والقليل من هؤلاء كانوا راقصين ثم سئموا الرقص أو الموسيقى أو التصوير، وعادوا الى زراعة الأرض التي لامفر منها . والتعاون وتقسيم العمل لازمان في شئون الرقص لزومهما في العمل الجدى وكما يسهم شخص مع غيره في حصاد غلة شخص آخر ، يحل كثير من الأشخاص محل راقص أو موسيقى يتنحى عن الأداء في آخر لحظة . واللهو لا يعتمد على فرد واحد بعينه .

والنشاط الجماعي يكفل اللهو الجماعي . ويعتمد المجتمع البالى كل الاعتماد على نفسه في مجال التسلية والترفيه . ولا أثر للسينما في الجزيرة كلها ما خلا بلدين . ولا تعرف بالى ضروب اللهو المسجلة أو المعدة من قبل ، وقد يعتبرها البالى المتوسط لونا من اللامسئولية الاجتماعية . ويبدو أن في لهو القرية نمطا من الحيوية يخضع لتناسب معين بين اللعب والعمل ، من شأنه انه كلما كان العمل أكثر سلبية من الوجهة الجسمية ، وأكثر اعتمادا على القدرات العقلية (كالأعمال المكتبية والادارية وما اليها) اتجه الى ضرب من اللهو أكثر سلبية (كالسينما والاستعراضات والراديو) تقل فيه الحاجة الى اسهام المتفرج في الأداء. وكلما كان عمل الجماعة جسمانيا ، يعتمد في الأكثر على نشاط البدن وحيويته ، ابتكر الناس أنفسهم ضروب لهوهم .

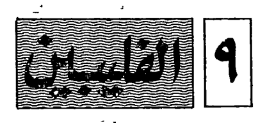
وان المبدأ السائد في المجتمع البالى ، والذى من شأنه أن ينبسط الفرد فيندمج في الجماعة ، حتى تتسع الوحدة الاجتماعية وتتقوى ، هذا المبدأ ينتقل الى ميدان الموسيقى والرقص في هيئة مبدأ جمالى ، فتتحول الصور البسيطة الى صور متراكبة ومتشابكة . ويعمل هذا بالمثل في الاتجاه العكسى . فالعمل المركب يمكن ضغطه فيصبح عملا بسيطا ، ويمكن أداء حركات الرقصة الجماعية بحركات فردية « صولو » أو ثنائية عند اللزوم ، دون أن تتغير الحركة أو تختلف روح الرقصة .

وثمة مثل من نوع آخر ، في الفرقة الموسيقية ، يبدو في عزف دفين كبيرين من نوع «الجونج» يرقمان الوحدة الايقاعية على مسافات واسعة . هاتان الآلتان يمكن أن يلعب عليهما شخص واحد ، بيد أنه غالبا ما يقتسم رجلان هذا العمل بينهما ، حتى تتاح فرصة الاشتراك في اللهو لعدد أكبر من أهل القرية . ومن الآلات ما هى بسيطة جدا حتى ليستطيع أطفال القرية العزف عليها ، وكثيرا ما يعطى عازف مطرقته لأحد الحاضرين من النظارة عندما يكل من العزف . وفي الفرقة الموسيقية البالية آلة يعزف عليها أكثر من شخص في وقت واحد ، اسمها ريونج reyong أو ترومبونج trompong وهى آلة طويلة مستطيلة الشكل بها أربع عشرة علبة

نحاسية على شكل حلل ، قد ضبطت أنغامها على أنغام أوكتافين من السلم الموسيقى البالى . ولا تتجاوز الأنغام التى يعزفها كل لاعب الثـــلاثة أو الأربعة أنغام الموجودة أمامه مباشرة . وتتكون الأوركسترا فى بالى من المجموع الكلى للآلات الفردية ويؤدى كل عازف لحنا واحدا طول الوقت الذى يستغرقه الأداء . واللحن الذى تؤديه الآلات الكبيرة القوية الرنين، جملة بسيطة وئيدة وقصيرة ، تتكرر مرة بعد أخرى ، وكأنها دائرة تلف .. أما الآلات الأصغر حجما ذات الدرجة المرتفعة مثل رباعية الزيلوفونات الجارية quartet of genders فانها تعزف معا عزفامتماثلا ، ألحانا مركبة تركيبا سريعا ومراوغا . ويصدر من امتزاج كل هذه الألحان أنغام مركبة وطبقات صوتية كثيفة . وتحدد الفكرة اللحنية الرئيسية اسم القطعـة الموسيقية .

وترجع صعوبة الموسيقى الباليه الى التنوعات المعقدة المتداخلة التى ترد على الفكرة الرئيسية ، والتى تؤديها القيثارات ، والتعقيدات الايقاعية التى يؤديها الطبال ، وهو قائد الفرقة . والميزان دائما ٤/٤ ، فى أساسه بيد ان تأخيرات النبر syncopations والوحدات الاضافية ، والتعبير المرتجل الذى يبتدعه الطبال ، كلها معقدة تعقيدا مفرطا . وتعطى آلة « ريونج » النبض ، أى اللب الداخلى للأصوات الوترية والقارعة فى الفرقة .

واذا عاش الانسان لأول مرة فى قرية من قرى بالى ، تراءى له أن الناس يرقصون كثيرا فلا يجدون وقتا للعمل . وكلما شهد المزيد من ألوان حياتهم ، وجد أن عملهم فى الأرض يتطلب قدرا كبيرا من الانتباه بحيث يبدو من العجب العجاب أن يتبقى لديهم فضالة من الطاقة تتيح لهم الرقص ليلا . ويستطيع كل انسان تقريبا فى بالى أن يعمل وأن يرقص بفضـل وحدة الحياة الروحية والجسمية والاجتماعية التى تشيع فى الجزيرة . وتتولد حركات الرقص بصورة طبيعية من حركات العمل ، وليس ثمة أى تعارض بين نوعى الحركة فى الرقص والعمل . والفنان والعامل شخص واحد يسهم فى خير وهناء الجماعة . وينتهى كل من العمل المعيشى والعمل الترفيهى الى شىء واحد . فالبالى يعمل ليعيش ، ثم يرقص ليكمل أسباب حياته . ويتمتع الزائر الأجنبى اليوم بكل المباهج التى تنبثق من هـذه الانجازات دون أن يلمس العمل والمشقة اللذين صنعاها .



٩ الفلبين

الرقص

على الرغم من أن جزر الفلبين تعتبر كلها جزءا لايتجزأ من جنوب شرق آسيا ، وتقاسم جيرانها مشاكل ومباهج واحدة ، فانها مع ذلك تثير الدهشة فى نفس السائح . والفلبين ، كسائر بقاع آسيا ، بلد جميل المناظر بدرجة لايصدقها العقل ، وفيها كل الزخارف والألوان التى تختص بها المناطق الاستوائية ، والنزل على الروابى ، والمدن الحديثة المتباينة. ومانيلا مدينة كبيرة تنطوى على عدد كبير من وسائل الراحة والمرافق العامة الشىء الذى يجعلها أشبه بمدينة أمريكية ـ من ذلك أجهزة تكييف الهواء، والأطعمة الشهية ، والرقص ، والجامعات ، ومزيج معتدل من مظاهر التقدم الحضارى والكفاءات فى ادارة الأعمال ، مع شىء من طبيعة عدم المبالاة عند الأهالى . والجزر الجنوبية ، من جزيرة « فيرزامبوانجا » الى مأوى القرصان الملاويين التى يعيش فيها سكان الأشجار والأقزام ، لاتقل فى غرابتها الأجنبية الحيوية عن المناطق الشمالية التى يسكنها الوثنيون الذين كانوا الى عهد قريب جدا يزاولون جمع الرؤوس البشرية . وهناك لمسات من هذا الخليط من المظاهر الرومانسية والعصرية فى سائر أنحاء آسيا ، فهى ليست قاصرةعلى جزر الفلبين . ومع ذلك فان هذهالجزر تملك عدة سمات غريبة تجعلها فريدة فى نوعها ، متميزة عن غيرها ،وفى مقدمة هذه السمات ذلك الطابع الذى اتخذه الاستعمار فى الجزر .

كانت الفلبين المساحة الوحيدة فى آسيا التى حكمها الأسبان ، ثم أصبحت بعد ذلك البلد الوحيد الذى تبعأمريكا . وكان الحكمالأسبانى الذى استغرق أربعمائة عام وبدأه ماجلان فى القرن السادس عشر ،حكما قويا للغاية . وتحولت الفلبين كلها الى المسيحية فيما عدا الجنوب

الاسلامى والشمال الوثنى ، ولم تزل حتى اليوم البلد المسيحى الوحيد فى آسيا . واتخذت أسبانيا سياسة تستهدف التبشير الدينى بمؤازرة نائب الملك فى المكسيك ، وكان مسئولا مباشرة أمام العرش الأسبانى عن شئون الادارة فى الجزيرة ، فحرقت الكتب الوثنية ، وحرمت الرقص والدراما الأهلية وأبطلت كل شىء تقريبا فيما خلا لونا من الحياة الكاثوليكية المتكلفة . وقد قضى الاسبان قضاء مبرما على كل ماكان عند أهالى الفليبين من حضارة ، وران على الجزر جدب فى الرقص والدراما شبيه بالجدب الذى نجده فى بلاد الشرق الأدنى الاسلامية. فالمسيحية والاسلام يشتركان فى تعصب دينى تبشيرى ينزل الضرر بالثقافة المحلية .

ومع ذلك فقد حظيت الفنون فيما بعد بشىء من التشجيع الذى أبداه لها بعض المبشرين القلائل . ثم ان الغرائز الجمالية لم تزل بالطبع باقية فى نفوس الأفراد . وبسبب الفراغ الفنى القائم حاليا فى الفليبين قلقا فى نفوس المتنورين مثلما تسببه لهم المشاكل السياسية الملحة ، ويتخذ هذا القلق صورة شبيهة بوخز الضمير . بيد أن هذا الفراغ الفنى كان سببا فى حفز الهمم التى راحت تعمل الشىء الكثير فى سبيل الفن ، مما يفوق مايعمل بشأنه فى بلاد أخرى كانت أسعد من الفليبين حظا فى هذا المجال .

وقد أعقبت أمريكا أسبانيا فى حكم البلاد منذ حوالى خمسين عاما، واستهلت بها عهدا من أقصر العهود الاستعمارية فى التاريخ ، ولكنه كان فى طريقته الخاصة ، يضارع الاستعمار الأسبانى فى شدته . وثمة مثل شعبى سائر فى مانيلا يصف تاريخ الفليبين بايجاز بأنه « أربعمائة عام فى دير ثم خمسون فى هوليوود » . والواقع أن موسيقى الجاز فى الفليبين صاخبة مثل نظيرتها فى أمريكا ، والرجال يلبسون قمصانا رياضية فاقعة اللون مثل كل شىء فى فلوريدا ، ومقاصف اللبن ، والثياب الرياضية الخفيفة ، ومحال بيع المياه الغازية أشياء يتقبلها الأهالى كبعض من الحياة المعتادة فى مانيلا . ويشيع فى الفليبين اليوم شعور بالود نحو أمريكا .. ويربط الشعبين أواصر الألفة والصراحة التى لا وجود لهامع الأسف فى المستعمرات السابقة بقارة آسيا (ولعلنا نستثنى من ذلك الصداقة القائمة بين الهند وانجلترا) . وكانت أمريكا الدولة الغربية الوحيدة التى حكمت بلدا آسيويا يقل عنها فى المساحة . وفضلا عن ذلك فقد وعدت أمريكا الفليبين أن تمنحها الاستقلال ، وبرت بوعدها أخيرا ، هذا فى حين أن الحرية لم تنتزعها بلاد آسيا الأخرى لنفسها من الغرب الا بعد ألوان من الضغط تتفاوت بين المقاومة السلبية الى سفك الدماء . وقد تفسر

كل هــذه الحقائق العلاقات الطيبة التى تربط بين الشــعبين الأمريكى والفلبيبنى .

والفليبين ، من الوجهة الثقافية خليط من العنـــاصر الوطنيــة والاستعمارية . وينقسم الرقص والدراما فيها الى أربعة أنماط : النمط الاسبانى ، والتراث الفليبينى ، والايجوروت Igorot — أى النمط التاريخى القديم ، ثم الاسلامى . وتوجد هذه الأنماط على الترتيب فى المدن الكبيرة ، وفى القرى الرئيسية ، وفى الشمال الجبلى ، وأخيرا فى الجزر الجنوبية البديعة الخلابة .

والرقصات ذات الطابع الاسبانى هى أقل هذه الأنماط الأربعة امتاعا للزائر الأجنبى الذى يعرف أوروبا وأمريكا . ويشهد الانسان فى أية صالة رقص فى مانيلا الفلبينيين يرقصون الرومبا والتانجو والمامبو ورقصات paso dobles (رقصات أحادية الخطوة) بمصـــاحبة الجيتـــار الكهربائى أو البانجو ، مع الكونترابـاص الذى يعزف كالطبـــلة . ويلعب الموسيقيون على هذه الآلات ببراعة فائقة . واذا شهد الانسان اثنين من مواطنى الفليبين يرقصان فى حلقة رقص بنيويورك ، فقـــد يخطىء فى شخصيتهما ويظنهما من الراقصين المحترفين المشتركين فى العــرض . وهذا ما يوضح تلك القدرة التى يتمتع بها الأسيوى فى فنون الرقص ، وهى فى الحالة التى نحن بصددها قدرة غريبة الطراز . والرقص الشعبى المحلى فى معظم مناطق الفليبين رقص اسبانى — اسما وحركة — فمنه رقصات بولكا بال Polkabal ، ومانانجويت Mananguete ، وسورتيدو Surtido ، ولوس بيلس دى آير Los Bails de Ayer .

ففى « لاجونا » على سبيل المثال ، نجد أن رقصة « باندانجو مالاجوينا » Pandango Malaguena نسخة جميلة من قالبها الأصلى « فاندانجو » من « ملجا » Fandango of Malaga وفى هذه الرقصة تلبس النساء الثيـاب الاسبانية حسب الزى القديم ولها أكمام منتفخة وياقة واسعة تطـــوق الـــكتفين . أما الرجال فانهم يلبســـون اقميص « بارونج تاجالوج » Barong Tagalog المصنوع من ألياف شـــجر الأناناس الشفافة ، وبه كشكشة وأهداب تنحدر على صدر القميص ، وتحيط بالأكمـــام . وينتعل الرجال والنساء أخفافا منزلية مريحة . ويجتمع الرجال والنساء أزواجا يشكلون مربعا ، وبين تصفيق الأصدقاء والقبلات التى يرسلونها اليهم فى الهواء ، يثبون خارج وداخل أربع تشكيلات مربعة منتظمـــة ومتماثلة .

وثمة رقصـــة أخرى تســـمى « ســـوبلى » Subli من مقاطعة

باتانجاس ، يرقص فيها الراقصون مثنى مثنى ومعهم مناديل هندية bandanas وقبعات بنمية ، ويركع النسوة بعض الوقت ، ويطرقعن أصابعهن فى الهواء فى حين يرقص رفاقهن حولهن ، ويرقصن أحيانا والقبعات فوق رؤوسهن ، وأحيانا أخرى يتناول رفاقهن قبعاتهن ، ويلعبون بها فى حركات متقاطعة وفوقية وتحتية ،حتى يصبح من الضرورى أن يتخلصوا من تشابك أيديهم وأذرعهم وقبعاتهم ، وتتكرر هذه الحركات نفسها بمناديل هندية عريضة ، فيما يشبه رقصة المنديل فى سومطرة .

وفى جزيرتى تشيبو وايلويلو ، حيث تعيش بعض الأسر الفليبينية المحافظة .فى مظاهر الأبهة الأرستقراطية الاسبانية العتيقة البالية ، تقام من وقت الى آخر حفلات رقص رسمية ، يشترك فيها سيدات يرتدين تنورات كالنواقيس ، منتفخة ومبطنة بالأسلاك ، ومعهن مرافقوهن فى سترات السهرة الرسمية ، ويتزين الجميع بالجواهر العائلية الموروثة المثبتة فى تيجان الرأس الماسية أو الأزرار اللؤلؤية ، ويؤدون الرقصة الافتتاحية وهى « كوادريبى » (رقصة رباعية) فخمة تسمى « ريجادون دونور » Rigadon d'Honor والرقصة الرئيسية فى مثل هذه الحفلة ، والتى يتكرر أداؤها أكثر من غيرها ، هى رقصة «ماريا كلارا» Maria Clara التى توصف عادة برقصة غرفة الاستقبال ، وكانت ذات شعبية كبيرة فى أواخر عهد الحكم الاسبانى حتى أصبحت أشبه برقصة وطنية ، وعلى الرغم من أفولها بعض الشىء ، فانها لم تزل تشاهد فى بيوت الأسر العريقة فى القرى الكبيرة ، وعلى خشبة المسرح كلما عرضت مسرحيات تاريخية . ولرقصة ماريا كلارا زى مميز يتكون من قماش أزرق فاتح ، وبه أجزاء بيض منشاة ، وأكمام طويلة مكشكشة ، وياقات واسعة ، ومراوح للسيدات ، وسترات قطيفية ، وسراويل ضيقة لاصقة للرجال . وماريا كلارا رقصة « مينويت » minuet زاخرة بالانحناءات والتحيات والاحترامات ، وتصفيقات لطيفة بالأيدى فوق الرؤوس ،يتخللها من وقت لآخر بعض خطوات البولكا النشيطة .

وعلى العموم فان تأثير اسبانيا على الفليبين يبدو فى نظر الأجنبى أمرا فائقا للعادة ، اذ يتجلى فى كل شىء : فى الرقصات ، وفى الحياة اليومية الجارية ، وسلوك الأفراد ، واللغة .وقد اتخذ الأهالى الذين تحولوا الى المسيحية أسماء مسيحية . ويقرأ دليل التليفون فى مانيلا كما يقرأ دليل التليفون فى أحد ضواحى مدريد . ويطيب للاسبانيين الذين يعيشون فى الفليبين أن يذكروا أنه فى غضون الاستعمار الاسبانى،

عندما كان القليل جدا من الناس يذهبون الى المدارس ، كان ثمة بعض المتعلمين من الاهالى ، يكتبون اللغة الاسبانية أحسن من اغلبية الاسبانيين أنفسهم . وعلى كل حال ، فان كل الناس كانوا يذهبون الى المدارس خلال الحكم الأمريكى ، الا أن المقدرة الكتابية هذه كانت وماتزال أمرا نادر الوجود ، فالكثير من الأهالى لا يزالون يتلقون تربية اسبانية خالصة ، بل ان من يتكلم منهم الانجليزية ، أو لغة تاجالوج ، أو احدى اللهجات الاقليمية ، يتخلل حديثه ألفاظ وعبارات اسبانية . وتنظم الحكومة أحيانا برامج راقصة ، احتفاء ببعض الشخصيات الأمريكية الكبيرة الزائرة ، وتسمى هذه الحفلات دواما « فييستا فيليبينا » Fiesta Filipina . واذا أراد الانسان أن يشهد رقصا شعبيا ، حتى فى المناطق النائية ، كان عليه أن يستفهم عن « كاناو » canao (من كلمة اسبانية معناها الغناء) أى احتفال راقص .

وعلى الرغم من هذا الطابع الاسبانى ، فانه توجد رقصة واحدة على الأقل من الرقصات الاسبانية تتضمن لمحة من الاحتجاج على المستعمرين ، وتسمى پالو پالو Palo-Palo ، وتؤدى بمصاحبة آلة كمان واحدة ، فيظهر صف من الجنود الاسبان ، وعلى رؤوسهم قبعات حربية عالية متينة وأوشحة زرق وأحذية ، يقاتلون بعض الأهالى الحفاة الأقدام ، الذين لا تكسو أجسادهم الا ثياب قليلة ، ويلفون حول رؤوسهم مناديل هندية حمراء فاتحة وبرتقالية . أما الجنود فانهم مسلحون بالسيوف ، وأما الأهالى ففى أيديهم عصى خشبية مزينة بزخارف جميلة . ويتحرك الجانبان بخطوات عالية شبيهة بالحجلات والوثبات . ومن حين لآخر يتقارعون بالأسلحة فى تشكيلات منمقة الأسلوب على صورة معركة وهمية لا يتغلب فيها فريق على آخر ، كما يبدو من الرقص .

والرقصتان الوحيدتان اللتان شهدتهما ، وكانتا على ما يبدو شائعتين فى الفليبين قبل الاستعمار الاسبانى ، فهما من متخلفات الرقص الفليبينى الشعبى ، هما رقصة الشموع « بينوسان » Binusan candle dance ورقصة « تنيكلنج » Tinikling المشهورة . ففى الأولى يؤدى الراقص مجموعة من الحركات الصعبة البارعة ، ومعه شموع موقدة موضوعة فى أقداح زجاجية ، يصاحبه جيتار يعزف عزفا ارتجاليا (ألحانا اسبانية) وجمهور من النظارة يصفقون له اعجابا (ويبرز من الايقاع الدقة الأولى والثانية فى حين تمر الدقتان الثالثة والرابعة ساكنتين) ، ويوازن الراقص (أو الراقصة) الشموع فوق رأسه ، ويتدحرج على الأرض دون أن يفقد وحدة من الوحدات الايقاعية ، أوتقع

منه شمعة ، ويلوى يديه وذراعيه وهو لم يزل ممسكا بالشموع ،ويتلوى، ويلف بجسمه ، ويدور بسرعة متزايدة .

أما « تنيكلنج » فانها رقصة من رقصات الحيل والمهارات . وهى شائعة جدا حتى لتعتبر ملهاة شبه قومية ،وفيها يصنع أربعة أشخاص صليبا من أربعة أعواد طوال من الغاب ، وبالتدريج ، وعلى نسق الميزان الموسيقى البسيط ٤/٤ ، يضمون الأعواد بعضها الى بعض ،ثم يفصلونها بانتظام . وفى مركز الصليب ، يظهر مربع صغير مفتوح مع كل دقة ثالثة فى الايقاع . وتتكون الرقصة من حجل على قدم واحدة داخل وخارج المربع دون أن تطبق الأعواد على الراقص الذى يؤدى دورات وحركات منوعة . فاذا خالف الراقص وحدة من الوحدات الايقاعية ، أطبق الصليب الأوسط على عرقوبه وقرصه ، واذا أخطأ فى أداء الحركة فانه سوف يكبو على أحد الأعواد ويسقط . والراقص الخبير المدرب يؤدى هذه الرقصة بصورة تجعلها تبدو سهلة ميسورة . على أنه اذا حدثتك نفسك برقصها ، فسوف يتملكك الأعياء بعد أن تؤدى بضع وثبات ، وسوف تكون سعيد الحظ اذا أنهيت الرقصة ، ولم تعرج فى الصباح التالى . ولا يعرف أحد تماما مصدر هذه الرقصة (ويجدها الانسان فى عدة أماكن من آسيا) ، على أن بعض الثقات فى الفليبين يفسرها بأنها محاكاة لحركات عصفور الأرز الصغير الشره الذى يرمق خلسة شراك الأرز التى ينصبها المزارعون كلما اقترب زمن الحصاد . وكل من رقصتى المنديل وتنيكلنج ممتع على الأخص لمن يؤديه بنفسه أكثر مما هو ممتع لمن يشهده ، مثله فى ذلك مثل الرقص الرباعى . وتتطلب الرقصتان أساسا مهارات رياضية أكثر منها فنية .

وقد بدأت حركة فنية جديدة ، أوحت بقدر كبير منها « ليونور أوروسا جوكينجكو Leonor Orosa-Goquingco » ، وهى راقصة باليه مدربة ، والهدف من هذه الحركة التوحيد بين عناصر الرقص الفولكلورى التى تنتمى الى الفليبين الأصلية (خلاف مناطق ايجوروت والمناطق الاسلامية) وتكوين مدرسة رقص وطنية منها . ومن الرقصات التى ابتدعتها ، رقصة تنيكلنج ، أضافت اليها خيطا قصصيا يكسبها استمرارا وتنوعا ، وأبدعت رقصات أخرى استخدمت فيها الوسائل الفنية (التكنيكية) الغربية ، وطبقتها على بعض المواقف والقصص الفليبينية . على أن الرقص ، حتى فى هذه التنظيمات السائغة ، ليس أحسن الأشياء التى تتميز بها الفليبين . ففى مانيلا ، بعض التذوق لفن الباليه ، كما اتضح

خـــلال الجولة الموفقـــــة التى قامت بها دانيلوفا[١] ، وسلافنسكا[٢] ، وفرانكلين[٣] • على أنه اذا كان مقدرا للرقص أن ينهض فى عصر الوطنية المتيقظة التى تحفز آسيا كلها ، ومعهـا الفليبين ، فليس من شك فى أن نمطه الجديد يتمشىمع الخطوط التى يتبعها المحدثون أمثال مس جوكينجكو • على أنك لو شئت أن تشهد رقصا فى الوقت الحاضر ، وأبديت رغبتك فى ذلك ، فانك سوف تـــوجه الى قاعـــــة Winter Garden Room (الحديقة الشتوية) فى فندق مانيلا •

ويمارس الايجوروت Igorots الرقص كجزء من حياتهم القبلية ــ وهم السكان الأصليون الذين لم يزالوا يعيشون فى الجبال شمال جزيرة « لوزون » • ويدور معظم هذا الرقص فى مناســبات الزفاف ، والانعام على بعض الناس بالألقاب القبلية ، ويجرى قبل القتال أو جمع الرؤوس الآدمية[٤] ، وعند الوفاة أو الدفن ، وفى موسم الحصاد والزرع • وهناك أيضا رقص يسميه هؤلاء الأهالى « ابتهاج عام » ويدور كلما قدم زائر أو موظف خنزيرا لأهل القرية ، فيحتفل الجميع بهذه المناسبة • ولمـا كانت المشروبات الروحية تتداول بحرية فى هذه الناحية من العالم ، فان الناس يرقصــــــون عندما يشربون بضع زجاجات من شراب الروم الذى يصنع محليا ، ويسمى مثل هذا الحفل أيضا « ابتهاج عام » •

وقد ندر جمع الرؤوس البشرية منذ حلـول الأمريكان ــ اللهم الا خـلال فترة قصيرة فى عهد الاحتلال اليـابانى • ويستخدم الايجوروت اليوم فى رقصاتهم التى يزاولونها فى هذه المناسبات جوز شجر السرخس الذى يقوم مقـام الرأس البشرية • وثمة قبيـلة تسمى « ايفوجاوس » تستخدم رأسا خاصة مصنوعة من الخشب المنحوت • وتجرى رقصة جمع

---

(١) دانيلوفا Danilova ــ راقصة روسية ، ولدت عام ١٩٠٤ ــ انضمت الى فرقة دياجيليف (١٩٢٤) وأصبحت بالليرينا الفرقة (١٩٢٧) ، ثم انضمت الى فرقة دوبازيل (١٩٣٨) ، وكونت فرقة خاصة بها (١٩٥٣) •

(٢) سلافنسكا Slavenska ــ راقصة يوغوسلافية ــ أصبحت بالليرينا فرقة مونت كارلو للباليه الروسى فى أمريكا ١٩٣٨ ــ ١٩٤٢ ــ كونت فرقة خاصة بها قامت بجولة فى أنحاء أمريكا ــ مثلت فى بعض الأفلام السينمائية •

(٣) فرانكلين Franklin ــ ولد بلندن ١٩١٤ ــ انضم الى فرقـــــة ماركوفا ــ دولين (١٩٣٥) ثم فرقة مونت كارلو للباليه الروسى (١٩٣٨) راقصا أول ــ وأصبح أستاذا للرقص منذ عام ١٩٤٤ •

(المترجم)

(٤) تقليد كان شائعا عند الشعوب الملاوية بصفة خاصة ، من شـــأنه قطع رؤوس الأعداء وحفظها •

(المترجم)

الرؤوس اليوم كلما مات انسان ميتة عنيفة ، اثر سقطة أو حادث ما ، أو صاعقة ،وتشبع هذه الرقصة حوافز النـاس فى هذه المناسـبات • ويعتبر الرقص عندهم أيضا نوعا من الطب ، فاذا أخفقت كل العقاقير ، فان الرقص حقيق دائما بأن يشفى العليل ويهدىء الأوجاع •

والرقص كله فى منطقة تل « لزون » Luzon متشابه النمط ،ولو أنا نجد ألمع الرقصات وأكثرها حيوية فى منطقة كالينجا • وفى هـذه الأنحاء يرقص الرجال والنسـاء فى وقت واحد ، ويتحركون دواما فى دائرة وفى اتجاه حركة عقرب الساعة ، ويوجهون الرقص نحـو مركز الدائرة • وتتكون المصاحبـة من أغان ودفوف الجونج التى تتكون من أسطوانات برونزية مستديرة ، تسمى الكبيرة منها « الذكر » والصغيرة « الأنثى » ، وتحتوى بعض الأسطوانات القـديمة على كمية من الذهب والفضة مخلوطة بمعدن الأسطوانة لتقوية الصوت • وتختلف الرقصات بعضها عن البعض فى ايقاعاتها أكثر مما تختلف فى ايماءاتها • وعنـد الرقص ، تنبسط الذراعان أحيانا جانبا كجناحى الطائرة ، وتضرب اليدان الهواء برفق • وقلما يرفع النساء أقدامهن ، ولكنهن يثبتن أصابع الأقدام على الأرض ، ويلوين أجسـادهن على طول الدائرة • ويحجـل الرجال كثيرا ، ويلطمون الأرض أحيانا بأقدامهم لطما شديدا يصدر عنه صـوت قوى يؤكد ايقاع الحركة • وينشر الرجال والنساء الهواء بأيديهم بحركات منتظمة أمامية وخلفية ، ويضعون أحيانا أكفهم المبسوطة قريبة من أردافهم، وأحيانا أخرى يحكون ظهر أصبعهم السبابة بأردافهم كما لو كانوا يطعنون الأرض خلفهم • ويضيف الراقصون أنفسهم ضربا من القرع الى خفقـات دفوف الجونج ، فيتنفسون وهم يرقصون تنفسـا ثقيلا ، ويتنهـدون ، ويلهثون ، وينهجون ، وتعمل كل هذه المؤثرات الصوتية عمل الطبلة • أما رقصة « الثأر » فانها تدرك ذروتها عندما يصدر الراقصـون من فيهم هسهسة متصلة : « هش ، هش ••• » معناها ، على ما قيل لى : «هدوءا، فقد انتصرنا ، وانتقمنا » •

ومع أن نفوذ الاسـبان على الايجوروت كان ضعيفا أو معدوما (اذ كان هؤلاء على ما يبدو شراس الطباع لا يمكن تحويلهم الى المسيحية) ، الا أن الأمريكان واليابانيين استطاعوا التأثير فيهم • ومن الرقصات التى تمارس فى بلدة « بونتوك » حاضرة « الاقليم الجبلى » ، رقصة تؤدى فى دائرة يقف الرجال فى مركزها ، ويحوم النساء حولهم فى دائرة أخرى ، ويصاحب الرقص أغنية تعدد ألوان الضيم والأذى الذى ألحقه اليابانيون بأفراد الشعب • بيد أن الرقصة نفسـها ليست ذات منظر يستهوى الأبصار ، وانما هى عبـارة عن مجموعة من الحركات المتلاحقة التى تتمشى مع الايقاع الموسيقى • وثمة رقصة أخرى من رقصات « بونتوك » تسمى

« بونتوك بوجى » Bontoc Bogé مقتبسة بصورة مذهلة من رقصة « بونتوك ووجى » Boogey Woogie، يرقص فيها الرجال فى قبالة النساء مباشرة ــ وهذه بدعة حديثة فى هذا الجزء من العالم ــ وتتشابك أيدى الرجال والنساء من حين الى حين ، وتدور المرأة حول نفسها تحت ذراعى الرجل ، ويسير الاثنان الهوينا ، فى الفينة بعد الفينة ، جنبا الى جنب ، بضع خطوات • وفى النهاية يتصافح الأزواج بالأيدى • وفى معظم الرقصات ، يرقص الناس وهم شبه عرايا ، لا يغطى أبدان الرجال الا مئزر قصير وقبعة على شكل السلة وفيها ريش من طائر « أبو قرن » ، أما النساء فيلبسن نقبة قصيرة و « بلوزة » • ويحلو لبعض الرجال اليوم أن يرقصوا ومعهم أشياء تذكارية من التى كانت تستعمل فى الحرب العالمية الثانية : كالقميص الكاكى أو خوذة الجنود فى جيش الولايات المتحدة الأمريكية • وأحسن الراقصين على ما يبدو ، هم قدامى جنود الأمن (الكونستبلات) أو الجنود غير النظاميين • وقد استمروا يزاولون الرقص بفضل ما كانوا يقدمون من عروض للأمريكان بعد عودتهم لاحتلال الفليبين •

وانا لنجد أهم ضروب الرقص فى الفليبين ، من الوجهتين الفنية والبصرية ، بين المسلمين « الموروس » Moros (وهذه اللفظة مشتقة من كلمة « مراكشى » Moor التى أدخلها الاسبان) فى الجنوب • وهذه ظاهرة غريبة ، لأن الرقص قد اندثر فى العالم العربى ، فى آسيا وغيرها ، فى شمال الهند مثلا حيث اتسعت رقعة الاسلام كثيرا ، وتشذ اندونيسيا عن ذلك بطبيعة الحال • ومع ذلك فان التيارات الثقافية التحتية الرئيسية للديانة الهندوسية فى اندونيسيا تفسر تفوق الرقص فيها • وربما كانت العلة فى ذلك قرب اندونيسيا من جنوب الفليبين ، وانتشار ثقافتها فى هذا الجزء (وثمة هجرة واسعة يقوم بها الاندونيسيون من جزيرة سيلبيس الى البقاع الأغنى منها فى جزيرة مينداناو) ، أو ربما كانت العلة أن الفليبين جزء من هذا الطرف القصى من العالم الاسلامى • ومن الطبيعى أن بعد هذه الجزر يجعل الدين فيها واهيا متراخيا ، فلم يقابل الرقص فيها بمثل ما قوبل به فى البلاد الأخرى المتدينة من نفور وتشدد • ولا ريب أن رحلة يقوم بها الانسان خلال البقاع الاسلامية فى جزر الفليبين من أمتع التجارب المسرحية التى يبلوها المسافر الذى ينشد الرقص • وتمتلك هذه المساحات الاسلامية من كميات وألوان الرقص أكثر مما تمتلكه باقى مساحات جزر الفليبين كلها •

ففى قلب جزيرة ميندناو بلدة «دانسالان» الصغيرة ، حاضرة مقاطعة « لانو » ، وهى من أجمل المحاط الجبلية فى العالم • وللوصول اليها ، يصعد الانسان فى الطريق الممتد من الساحل ، فيبلغها بعد بضع ساعات،

ويجدها مستقرة فى واد أخضر تحف به رواب خضر وارفة الظلال ، والى جوارها بحيرة واسعة ، زرقاء ناصعة ويجد نفسه فى عالم منقطع تماما عن باقى أجزاء الفليبين · فللأهالى بشرة داكنة وهيئة أبعد ما تكون عن هيئة الأوروبيين . أما ملابسهم فهى أفتح لونا ، وتربط الرأس المزينة عادة بزهرة دفلى تشد فى عقدة غريبة خلف الرأس ، ونقبات النساء « السارونج » ترتفع حتى آباطهم حيث تشبك بضم المرفق الى الضلوع · ومن مفاخر الأهالى الخاصة فى هذه الناحية كرم الضيافة ، والموسيقى ، والرقص ·

ولعل « دانسالان » المكان الوحيد فى العالم الذى يسعد فيه الانسان اذا نزل به ضيفا رسميا ، فترسم له السلطات المحلية ما سوف يعمله ويراه · ومن الأوفق للانسان ، لكى يشهد أحسن ما يمكن أن تعرضه البلدة فى أقصر فترة ، أن يتفق مع المكتب السياحى الحكومى فى مانيلا أن يخطر المكتب بلدة دانسالان بموعد وصوله ، وأن تعد له البلدة شيئا من الموسيقى والرقص · ولا يفد الى البلدة الكثير من الزوار ، ومن ثم فان قدوم زائر أجنبى حدث تهتم له كثيرا · وقد وصلت الى هذه البلدة ذات يوم مع زوجتى ، وكنت قد طلبت الى أحد الأصدقاء ، وهو ضابط صغير فى الجيش يعرف عمدة دانسالان معرفة بسيطة ، أن يبعث اليه برقية ينبئه فيها أننا مسافران الى مكان آخر ، ولكنا نهتم بالرقص ، وليس لدينا سوى بضع ساعات قليلة نمضيها فى البلدة ، وفى أملنا أن ينظم لنا شيئا من الرقص · وكان هذا الطلب شخصيا ، غير رسمى ، ولم يكن ثمة احتمال للخطأ فى شخصيتنا ، واعتبارنا أكثر من سائحين يهتمان بالرقص·

وبينا نحن نخترق طرقات البلدة ، رأينا مكتب العمدة والدار التى كان الراقصون ينتظرون فيها (والداران على الطريق الرئيسى) مزينتين بلافتات كتب عليها « مرحبا بالسيد والسيدة باورز » وفى الحال أحاط بعربتنا حشود من القرويين الفضوليين · وارتفعت فى الجو أصوات الموسيقى · وحيانا الناس بحرارة ، وقالوا لنا « هل أكلتم ؟ هل أنتم باقون الليلة معنا ؟ » ومضوا بنا أخيرا الى الدار ، فوجدنا بها أربع فتيات، وقد ذررن على وجوههن قليلا من « البودرة » الخفيفة ، وفى شعورهن بعض الأزهار ، وجلسن أمام صف طويل من « الأجونج » agongs وهى علب من النحاس الأصفر تعلو كلا منها كرة صغيرة · وراح الفتيات يقرعن على الأجونجات بعصى مزينة بورق مغضن · وتسمى هذه الآلة فى مجموعها « كولنجتان » Kulingtan ، وهى بالنسبة الى مسلمى مينداناو ، على ما يبدو لى ، كآلة « يوكيليلى » Ukelele بالنسبة الى أهالى جزيرة هاواى · وتلعب كل فتاة على اثنتين فقط من الأجونجات ، وتؤدى كل منهن ايقاعا مختلفا عن الايقاعات التى تؤديها

غيرها ، ومن ثم يترقرق فى الجو لحن متقطع يعلو ويهبط فى دقة كبيرة ٠ وجلس بالقرب منهن صبيان وسيمان من صبية البلدة ، وفى أيديهما دفان من دفوف « الجونج » يقرعان عليهما بمطارق صغيرة ٠ وجلست على الأرض فتاة أخرى تدق على صنجة زين مقبضها بالأزهار ، وبجوارها رجل يقرع طبلة على شكل قدح ٠ وكانت الفرقة الموسيقية تطلق ومضات من الايقاعات المتغيرة والألحان المجزأة المرتجفة ٠

وسألنى أحد أعيان البلدة ، وكان جالسا على كرسى بجانبى ما اذا كنت أجد الموسيقى « رومانسية » ٠ وكنت مستمتعا بكل ما حولى ، فلم أكن أفكر فى الرومانسية ، ومع ذلك أجبته بنعم ٠ وأضاف الرجل قائلا ان مسلمى هذه المنطقة يتبادلون الحب وهم يعزفون هذه الموسيقى ،واستمر فى شرحه قائلا انه لا يصرح عادة الا لغير المتزوجين بالعـــزف على آلة كولينجتان ، فمن المحتمل أن يقع كل انســـان فى شراك الحب ، وتقع بالتالى حوادث طلاق ٠ وذكر ، ليبرهن على قوة تأثير هذه الموسيقى ، أنه قد حدث فى الأسبوع الماضى أن طعن فتى غريمه الذى كان يعـزف على الجونج الـكبيرة ، بينما كانت محبوبته تلعب على الكولينجتان ٠ وهنـا انتهت الموسيقى ٠

ووضع كرسى أمامنا والى جـواره مبصقة طويلة فضية عليهـا نقوش بارزة ، ثم جلس رجل فى حوالى الخمسين من عمره ، يرتدى « سارونج » من نسيج صوفى مخطط فوق سراويله الفضفاضة ، وقميصا أبيض بيـاقة وأكمام زرق ، وباقة من أزهار صفر مطرزة على جيب الصدر ، وقبعـــة (كاب) قطيفية بلون النبيذ ٠ وعلمت أن اسمه « ماكابانجكيت » ومعناه « هادم الدنيا » ، الشىء الذى يتوافق مع شهرته كمغن وراقص عظيم ٠

وبدأ الرجل يدندن بصوت حلقى خفيض ، وكلما ارتفع اللحن ، اهتز رأسه وتمددت عضلات رقبته ، وخرج صوته كالهديل العذب الذى تترنم به يمامتان ٠ ثم غنى وقال : « زائرانا جديران بالحفاوة والمديح » ٠وأسهب فى هذا المعنى بعض الوقت ٠ وعاد اللحن يحلق ثانية فى الهواء ، وينسج سلما عجيبا من الفواصل وكسور الأنغام الصغيرة مما لم يسبق لى سماع مثله فى آسيا كلها ٠ وكان المغنى يقف من حين الى حين على احدى الأنغام فيرعشها ، ويزغردها ، وكأنه يؤكد نوع النغمة فى آذاننـا ٠ ثم يتغنى فيقول : « أمامى الزوجان المحبوبان اللذان قدما الينا من الولايات المتحدة» ٠ ثم دق مروحته برقة على المبصقة ، فانفتحت المروحة التى يبلغ طولها أربع عشرة بوصة ، وتتكون من عشرات العيدان من أغصان الصنوبر المثبتـــة جنبا الى جنب ، يغطيها ورق أزرق رسم عليه طيـــور بيض ٠ وأمسك بالمروحة فوق ذقنه ، وطفق يحركها فى دائرة واسعة أمام وجهه (وهـذه حركة تفصح عن « الرشـاقة » كما أوضح لى العمدة) ٠ ثم التقط بيـده

الأخرى قطعة رفيعة من الغاب ، وراح يدق بهـا على المبصقة مع ايقـاع الغناء ، ويقول : « تبدو لنا صورة أمريكا منعكسة فى المرآة ، وتعلمنـا العدالة والديموقراطيـة ، وهى أعظم بلد على وجه الأرض ، وكل انسان يعلم ذلك ··· والعمدة مضيف زائرينا · وقد لا تتكرر زيارتهما ، ولكنا مع ذلك نستمتع اليوم من أجلهما ··· » · وكانت المروحة ، تتحرك دواما فى أثناء الغناء ، فيما يشبه الرقصة الذاتية باليد الواحدة ، فتلف فى الهواء وتدور حول أصابعه ، وتميل حول الأرض ، وينهض المغنى فى بعض الأحايين خارج مقعده ، ويتتبع تقوسات مروحته الشبيهة بانحناءات البجعة ، وتعلو الحمرة اللامعة وجهه من أثر التوتر الذى تسببه عبارة لحية طويلة. وفى أثناء توقفه القصير ، يبصق فى المبصقة . ثم يعاود الغناء ويقول : « كم أنا سعيد لأننى أغنى ، فلو كتمت هذه الأغنية فى صدرى ، فسوف ينفجر » · ويسهب فى ترديد هذه الـكلمات · وبدأ يدق قدمه العـارية على الأرض ، اذ انتظم الايقاع واستقر · وكلما مال رأســـه ، ارتجف اللحن · وعاد يقول : « لقد جاءا من السماء كالأطياف اللامعة (والحقيقـة أننا وصلنا فى عربة) فى هذا البلد الذى نحبه أكثر من غيره · وكم نود أن يحبا بلدنا الجميل الذى تحيا النفوس بجوه المنعش ··· لقد اشـتدت قـوانا بزيارة السيد والسـيدة باورز · أما العمدة فهو جدير بمنصبه » وانفجر النـــاس ضاحكين وصاحوا مستحسنين حـــين بدأ يذكر بعض الحاضرين بأسمائهم ·

وهنا تناول المغنى مروحة أخرى مزينة بصور الأزهار ، وشرع يحرك المروحتين كلتيهما ويقول : « لا يعلو على عمدتنا أحد · وهو ينتمى بأواصر الدم والنسب لجميع أعيان اقليم « لانو » ··· ومع ذلك فهو لا يصنع شيئا الا بالتعاون مع الجميع ··· » · وتحركت المروحتان معا بحركة متماثلة ، تصوران الجبـل المقوس ، وسطح البحيرة المسـتوى ، ورفرفتا فى الهواء كعصفورين طائرين · ثم ابتدأت الرقصات الغنائية المنظمة ، فغنى أحـد الشبان قليلا ، واسمه « ماماساراناو » أى « رجل لانو » · وتحكى أغنية له قصة رجل أحب فتاة حبا شديدا حتى لم يعد يعرف ماذا يصنع ·وأغنية أخرى جريئـــة ، تتحـــدث عن « بانتوجان » Bantogan بطـل « لانو » المحارب الذى كان يغنى ويرقص بمروحتين « كما يفعل المغنى » قبل أن يمضى الى حومة الوغى ، وتقول الأغنية : « لقـد حارب فى كل مكان فى الجزيرة كلها ، وكان له حبيبة فى كل مدينة » · وكان المغنى يختلس النظر خلال ثغرات المروحتين ، ويحيط وجهه بهما ، ثم ينهض ليمثل بالرقص عملا بطوليا ، وينثر المروحتين نثرا وئيـــــدا ، فتتفتحان الى الأمام ، ثم يمسكهما أمامه مبسوطتين على اتساعهما قبالة النظارة ، ثم يخفضهما نحو قدميه . وكان المشاهدون المفتونون بالعرض ، يصيحون خلال الأجزاء الراقصة قائلين : « هيا ، اشتد ··· » أو « لا تنته الآن » ·

وبعد هذا ظهرت احدى فتيات البلدة الراقصات ، وتشتمل بنقبة بيضاء وذهبية ، وصدرة « بلوزة » شفافة من أليـاف الأناناس ، وشعرها مجموع في عقدة الى جانب رأسها ، وجسمها مكسو كله بحلى من عملات ذهبية ــ فمنها أساور ، وقلادة ، وأزرار في الصدرة ، وأقراط ، و «بروش» مثبت على احدى كتفيها • وغنت الفتاة ورقصت وهى واقفة وحدها (فليس ثمة فاصل يفرق بين فنى الرقص والغناء) • ولا يرقص شخصان معا فى وقت واحد ، وكذا لا يرقص الرجال مع النساء أبدا • وقفت الفتاة ممسكة بمروحتيها ، ثم تمشت وأردافها تتأرجح في ارتخاء وتهدل بصورة أدخلت البهجة في النفوس • وعندما غنت ، قرنت غناءها بالايماءات ، وقالت : « اننا سعيدون لأن زائرينا الكريمين قد أتيا الينا من بلاد بعيدة » (ولم يكن في مقـدورها أن تنطق كلمـة « أمريكا » ، وقد اعتذر لى العمدة عن ذلك) ، وختمت غناءها ورقصـها قائلة : « من ذا الذى لا يوافق على أن سماع الأغنية الجميلة شيء رائع ــ رومانسى ؟ » واشتد بها الحياء حتى لم يعد فى طوقها أن تواصل الرقص ، واستنتجت من ذلك أن باقى برنامجها يتضمن أمورا شخصية يشتد فيها الاغراء •

وعندما انتهى العرض ، اصطحبنا العمدة الى سيارتنا وقال : « هـل أعجبتك آلتنا الموسيقية كولينجتان ؟ وهل أحببت رقصنا ؟ » وجهدت أن أصف له مدى تأثرى بجمال ونضارة التعاون بين الغناء والرقص ، وروعة الارتجال وبراعته • وابتسم العمدة وقال : « يظن بعض اخواننا المسيحيين أن ما نعمله شيء مزعج لا أخلاقى ، ولكنا مع ذلك نعشق فنوننا » •وأشار بيده الى جموع الناس التى كانت ولا ريب تمثل فى تلك اللحظة كل أهالى بلدة « دانسا لان » الذين احتشـدوا ينصتون الى الموسيقى ويشـاهدون الرقص ، وقال : « أنظر الى هؤلاء الناس ، انهم ما ان يسمعوا صوتا حتى يتقاطروا الى مصدره من كل صوب وحدب » •

وركبنا العربة ، واذا بسحنته تتخذ سمة جدية ، كما لو أن فكرة عارضة قد قرعت ذهنه ، وسألنى : « ما قولك فى هذه الحالة القاتمة التى تغشى العالم اليوم ؟ » • بيد أنى كنت واقعا تحت سحر الموسيقى والرقص ، لدرجة نسيت معها كل أمور السياسة ، ولم أفكر أبدا فى أن الدنيا قد تنطوى على شيء يمكن أن يعكر جمال دانسالان • ومن ثم أشرنا اليهم بتحية الوداع •

ولعل جزر « سولو » Sulu تفوق دانســالان فى جمال اقليمهـا وروعة رقصها • وتقع هذه الجـزر فى أقصى الأطراف الغربية والجنوبيـة لجزر الفليبين ، وهى الأخرى معقل من معاقل الثقافة الاسـلامية • و « سولو » Sulu أرخبيل يتكون من المئات من جزر بحر الجنوب ، وفيها صخور ، وشعب ، وشواطيء رملية لا يظهر بعضها الا في أوقات

الجزر . وتتنوع سلع الجزر كثيرا ، من اللآلىء التى تشتهر بها فى العالم كله ، الى بيض السلحفاة الذى يشبه كرات « البنج بونج » ، وهى فى مذاقها كبيض البط المرمل ، وعش العصافير الذى يصنع منه الحساء الصيفى ، ويعتبر من أهم صادرات هذه الجزر .

وأكبر هذه الجزر ، جزيرة خولو Jolo وهى العاصمة (وتنطق لفظة خولو بحرف الحلقى . كما فى اللغة الاسبانية ، مع الضغط على المقطع الأخير) . وتضارع هذه الجزيرة فى مظهرها الرومانسى وسحرها الفردوسى جزيرة بالى أو مانيبور ، ويسكنها عناصر متباينة من الناس بدرجة كبيرة ، فمنهم نور البحار الذين يعيشون فوق صفحة الماء فى قوارب صغيرة يربطونها الى أعمدة خشبية تبنى فوقها معظم بيوت الجزيرة ، ومنهم قطاع طرق أشداء القلوب من سلالة « القواصنة الملاويين » الأصليين ، ثم الفتيان الراقصون ، ويسمون « سواسوا » Suwa Suwa وهم خصيان .

والرقص فى هذه الجزر على مستوى عال رائع ، وعلى الأخص فى جزيرة « خولو » وكذا فى « ستيانكى » فى أقصى الجنوب ، ولعل مرد ذلك الى أن هذه الجزيرة تنتمى بأكملها الى فئة من المومسات والشبان الذين تفرغوا للرقص . وهؤلاء الشبان خصيان ، ومعظمهم من أولاد المومسات ، ويشبون طوال الأجسام أكثر من المعتاد ، ويتهدل لحمهم على مر السنين . وكل من رأيته من هؤلاء الشبان ، له شعر مجعد ، لا أدرى أن كان بسبب خنوثته أو نتيجة استخدامه مكواة الشعر . وهؤلاء الشبان أنثويون فى سلوكهم ، يزدريهم المجتمع المهذب المحترم ، ومع ذلك يدعوهم للرقص فى حفلات الزفاف والأعياد العائلية . ويستطيع الأجنبى أن يكلفهم بالرقص على شرفة الفندق الوحيد فى البلدة دون لوم أو حرج .

ويعمل فتية « سواسوا » الراقصون مع مومس أو فتاة راقصة (قد تكون أما لواحد منهم) . ويبدأ البرنامج الراقص عادة بأغنية « سانجبى» Sangbai ، وتتكون من عبارات موزونة ومقفاة ، الغرض منها تقديم الراقص الأول . وفى مدينة « خولو » التى تعتبر نفسها « دولية » تغنى « سانجبى » بايقاع سريع وبلغات ثلاث : لهجة خولو المحلية ، وتاجالوج (وهى اللغة المشتركة فى الفليبين)، والانجليزية . ومن أغنيات سانجبى التى سمعتها بالانجليزية ، واحدة تختلف عن غيرها فى الوزن والقافية ، وتعطى فكرة عن أوزان سانجبى ومعانيها ، فتقول :

حبيبتى ، أنت حبيبتى .
سادتى ، لكم تحيتى
هذه السيدة من خولو

مليحة ، تستطيعون أن
تقبلوها كل يوم أحد
جذابة للغاية
اذا لمستها ، أحبتك
يا حبيبى ، أجب
نعم أم لا •
هل تحبها حقا ، حبيبتى ؟

وفى هذه الأثناء يعرف الزيلوفون المصنوع من الغاب ، والبولا bula وهى آلة كمان ، محلية ، وتشبه فى عزفها آلة التشيلو الصغير) ، ودفوف الجونج والطبول • ويرعش الراقص (أو الراقصة) أصابعه ، ويحرك رأسه بحركة انزلاقية حادة الى اليمين والى الشمال فوق عنقه ، ويطرقع مفصلى المرفق ، ويخفق بجسمه الى أعلى والى أسفل فى وضعة ثابتة ، أو يمشى بنشاط وهمة حول دائرة .

وفى « خولو » أربع رقصات رئيسية ، ويقال لكل منها « جوجيت » Joget • ولا تتضمن العلاقة اللغوية بين هذه اللفظة وبين الرقص فى جنوب شرق آسيا أى نوع من التشابه الكوريوجرافى (١) بين الرقصات. ولفظة « سوا سوا » تعنى الغناء ، ولكنها تنصرف أيضا الى الرقص • وتستخدم أيضا للدلالة على فرقة من الومسات أو المخنثين • وتنصرف لفظة جوجيت أول كل شىء الى اثنين من الخصيان يرقصان معا ، ويغنيان عادة وهما يرقصان •

و « كازى كازى جوجيت » Kasi Kasi Joget رقصة حب يسير فيها الفتية وراء بعضهم فى دائرة ، ويرفعون أكفهم أمام وجوههم ، ويثنون ركبهم ، ويحركون أصابعهم الطويلة المقوسة بسرعة تشبه سرعة أجنحة الفراشة •

وجوجيت بولا بولاJoget Bula Bula رقصة رخاء ، وتؤدى بزوج من الصناجات الخشبية castanets فى كل يد ، تطق عندما يقرعهما الراقص ، بسرعة كبيرة ، أما الحركات ، فهى شبيهة برقصات جوجيت الأخرى •

أما جوجيت ايفان جانجى Joget Ivan Jangai وهى رقصة « العمر الطويل والسلام » فانها تؤدى بمخالب فضية خاصة ، تتقوس الى الخلف ، فتضخم حركة كل اصبع • وترمز هذه الأظفار الطويلة الى طول العمر

(١) أى الخاص بتصميم حركات الرقص•

لسبب ما ، ولا تختلف حركات وايماءات الرقص عن غيرها من رقصات جوجيت .

ولعل أكثر رقصات جوجيت امتاعا للمشاهد ، وأكثرها شعبية على وجه التأكيد ، رقصة تسمى « مادالين مادالين «Ma Dalin Ma Dalin ، أو ماى دارلنج ماى دارلنج My Darling My Darling (حبيبتى، حبيبتى) وقد ابتدعت منذ حوالى عشرين عاما عندما كان الأمريكان فى خولو . وليس ثمة مصاحبة موسيقية لهذه الرقصة ، ما خلا طرقعة مستمرة تصدر من الصنادل المفتوحة عند العقبين ، والتى يلعب بها الفتية بمهارة بأصابع أقدامهم ، فيجعلونها تطرقع على الأرض ، ويغنى الفتية بعضهم لبعض ، تبعا لهذا الدق الثابت المنتظم ، جملة شعرية قصيرة ، ويلوون أصابعهم بايماءات دعابية أو جنسية . أما الكلمات ، فيصعب ترجمتها . فثمة جملة تقول : « كم أنت مليح ، حتى لأستطيع بصعوبة أن أعبر لك عن مقدار حبى » . وتقول جملة أخرى « يكاد العصفور فوق الشجرة أن يشبهك فى جمالك » . وجملة أخرى أشد اغراء تقول : « تعال معى الى جزيرة ، وسوف أمتعك فيها » . بيد أن هذه العبارات جميلة للغاية ، فى لغة خولو ، ومفعمة بالتوريات . وتبدو حركات الأيدى مثل ألاعيب الأيدى البارعة .

وهناك نمط من رقصة « مادالين مادالين جوجيت » تسمى « كنجنج كنجنج » وهى رقصة التخميش ، يؤديها اثنان من الراقصين ، يقلب أحدهم رأسه الى أعلى وأسفل ، والى اليمين واليسار ، ويلفها ، فى حين يخمشه الثانى بأصبعه الطويلة الطرف حتى ليكاد يصيب أنفه ، وهو مع ذلك يؤدى مع رفيقه نمطا لطيفا من الحركة . وما أن انقضت فترة قصيرة على قيام الفرق الراقصة فى خولو بعرض رقصة « مادالين مادالين » حتى شاعت هذه الرقصة ، وجن الناس بها ، وراح كل رجال الجزيرة يرقصونها وشيد أحد المقاولين قاعة رقص خاصة فى وسط البلدة وجعل الفتية يرقصون فيها ليلة بعد أخرى ، ويحف حولهم النسوة يتفرجن عليهم . ولم تمض فترة طويلة حتى انهار المبنى من شدة دق الصنادل على الأرض . ومن ذاك الحين عادت الرقصة حكرا للراقصين المحترفين .

وفى جزيرة خولو أيضا أنماط كثيرة من رقصات منوعة صغيرة ، تمارس غالبا فى القرى مثل قرية بارانج Parang على الجانب الآخر من الجزيرة . وهذه الرقصات غير حرفية . وهناك رقصة واحدة بالحربة ، يؤديها رجل يطعن بحربته سمكة وهمية . وكان بالجزيرة فى وقت ما رقص بالسيف ، بيد أن الراقصين كانوا يغضبون بسرعة فيقتل بعضهم بعضا كثيرا ، ومن ثم منع أداء هذه الرقصة . بل ان الملاكمة ممنوعة فى المدارس لهذا السبب نفسه .

وبالجزيرة أيضا رقصـــات صغيرة يؤديها مغنون عميان ، ينشدون ويومئون ، وأغنيتهم جميلة ، ولكنها تبدو لآذاننا ناشزة بشكل غريب ، وهى مع ذلك عذبة وعاطفية ، وموضوعاتها ترتجل دائما عفو الخاطر • ويستقبل كل زائر دائما بالترحيب ، وتقدم آيات الحمد والشـــكر لله (وينطق أهالى خولو اسم الله ، فيقولون : آووها) ، ويستطيع الزائر بالطبع أن يطلب من المغنى أن يرتجل أغنية فى أى موضوع يعن له • وقد طلبت مرة أغنية عن البحر ، فجاءت الكلمات تقـــول : « البحر هادىء ، والأمواج لا تتحرك ، وأينما سرنا ، وجدنا البحر ساكنا » • ولكن فكرة طرأت فى ذهن المغنى ، فاسترسل يقول : « وقد ينقلب قارب ، فى بعض الأوقات ، رغم هدوء البحر ، وسكون الموج ، وكل هذا بارادة الله . أما أعالى البحار فانها عميقة ، ورغم عمقها ، وتلبية لرغبة الأمريكان ، فانا مستعدون للتضحية بأرواحنا والابحار فى أعالى البحار » • واستمر المغنى فى انشـــاده ، وأخيرا راح يقول ، بتأثير الالهام أو الهوى : « أليس من الأوفق تصوير البحر ؟ فسوف تبدو فى الصورة غرابته واضحة لكل من يريد أن يعرف شيئا عنه » • وفى هذه الأثناء كان المغنى يؤدى ايماءات تصور حركة البحر ، وتبرز معانى معض الكلمات ، أو يهز يده هزات واهنة ترمز الى فكرة أو تعبير عن ارتباكة •

ولاتبدو روعة الرقصات فى كلمات تصفها كماتبدو فى عينى مشاهديها أثناء عرضها • ورقصات جوجيت ، التى تصور تصـــويرا خفيفا أفكارا بسيطة عابرة ، لا يناسبها كثيرا أى وصف تحليلى لها ، وحركاتها منوعة بعض الشىء ، أما مرونة أصابع وأذرع راقصيها فانها فائقة للعادة • وتتخذ الحركات أشـــكالا ذوات زوايا وأركان ، حقيقة بأن تعتبر امتدادا جديدا وممتعا لمفهوم الحركة فى الرقص : من ذلك ايماءة تطويق الوجه باليدين ، والذراعان مبسوطتان عند مستوى الكتف ، والمرفقان والمعصمان مثنيان بزوايا قائمة ، والأصابع مقوسة الى أعلى ، تصنع فيما بينها اطارا يحيط بالرأس • وتتمثل البهجة الرئيسية التى تتسم بها هذه الرقصات فى ذلك الشعور العجيب الذى تثيره فى نفس المشاهد : الشعور بأنه يقضى وقته فى متعة وسرور دون أى ملل •

الـــدرامـــا

يسوء المتعلمين من أهل الفليبين افتقارهم الى تقاليد مسرحية ، وعدم وجود مسرح حرفى من الدرجة الأولى فى عاصمة بلادهم مانيلا • ومع ذلك فمن العسير أن يتصور الانسان بلدا فيه من هواة المسرح الأكفاء المتحمسين لفنهم أكثر مما فى الفليبين • وليس صحيحا القول بأنه لا يوجد فى الفليبين

تقاليد مسرحية وطنية ، بيد أن ما يوجد بها من تقاليد تمتد جذوره الى عهد الاسبان • ففى عيد الفصح تمثل مسرحية الآلام فى كل أنحاء الجزر ، فى المدن وفى القرى ، وهذا العيد مناسبة سنوية هامة عند أهالى الفليبين. ويشهد مسرحية الآلام عـــدد كبير من الناس ، وفيهم أفراد أقل تدينا ، وأكثر غراما باللهو • ففى الأسبوع المقدس ، تغلق دور السينما ، وسائر أماكن اللهو • بيد أن مسرحيات الآلام ، بخلاف مسرحيات الهند الدينية ، جامدة ، وشديدة التخصص فى موضوع ضيق ، الأمر الذى ليس من شأنه أن يخلق ممثلين كبارا أو مسرحا أوسع مجالا وأشد جاذبية . وتشكل هذه العروض (أى مسرحيات الآلام) حدثا سنويا ضـعيف الصلة بالحركة المسرحية العامة أو الأهلية .

والدراما الشعبية الوحيدة التى تنتجها الجزيرة ، والتى تهم كل من يـــدرس المسرح ، هى « مـورو مـورو » Moro Moro • ولمسرحيـات «مورو مورو » موضوع واحد لا يتغير ، ذلك هو انتصار المسيحيين على المسلمين ، ويصور هذا الموضوع فى جميع أنحاء الجزيرة بعدد لاحصر له من القصص المنوعة • أما المناظر ، اذا وجدت ، فانها لا تتعدى برجا يقام على أحد جوانب المسرح المؤقت يمثل حصنا من حصون المسلمين ، ثم برجا أكبر منه وأحسن ، على الجانب المقابل ، خاصا بالمسيحيين . ويمشى على خشبة المسرح أمـــيرات مسيحيات ، فيأتى المسلمون ويستولون عليهن ، ويبيعونهن • وتتنكر أميرات مسلمات فى هيئة رجـــال ويقاتلن أبطالا مسيحيين • وتتاح فى هذه المسرحيات دائما فرصة للحب بين شخصياتها الرئيسية ، وتتخللها مشاهد قتال طويلة تكثر فيها المعارك بالسيوف ، ومناظر الدماء والرعد • وفى المسرحيات شعر ملحمى فخم • وكان القرويون الى وقت قريب يستطيعون رواية مسرحيات كاملة من الذاكرة ، ويلقن الكثير منهم الممثلين اذا نسوا النصوص التى يؤدونها • وكان من ضروب التعظيم لأى انسان أن يقال عنه انه ممثل يؤدى دورا قياديا فى مسرحية « مورو مورو » • وقد تصحب المسرحية موسيقى ، تؤديها فرقة محلية معارة من أقرب معسكر حربى • وقد تتضمن المسرحية أغانى عذبة وعاطفية ، مثل « كنديمان » Kundiman التى تحتـوى على نغم حـزين تتميز به جميع أغانى الفليبين •

وكادت مسرحيات مورو مورو تختفى ، ـ لسوء الحظ ـ ، من حياة الفليبين ، فلم تعد تعرض فى المدن ، ولو أنه من المرجح تقديم بعض العروض فى شهرى ابريل ومايو ، وهما شهرا الأعياد فى الفليبين ، وذلك فى القرى النائية ، ويستمر بعض هذه العروض ثلاثة أيام • ومع ذلك فان تقدير الناس لقيمتها كتقليد شعبى وادراكهم لما يمكن أن تسهم به اسهاما أصيلا بشعرها وفنها التمثيلى فى أى مسرح ينشأ مستقبلا فى الفليبين ، يضمن لهذه المسرحيات حماية الفئات الكبيرة من الطلبة وأنصار الفن فى مانيلا •

ومسرحيات « مورو مورو » فى أنماطها الدينية الحالية ، من تأليف المبشرين المسيحيين فى القرن السابع عشر • وقد قامت على أساس نمط درامى كان فى ذاك الحين ملائما لطبيعة البلاد • وقد لقيت هذه المسرحيات، بسبب هذه الصلة التى تربطها بحضارة سابقة لدخول الديانة المسيحية فى الفليبين ، ترحيبا من الأهالى فى الوقت الحاضر ، وهم يتدبرون تاريخهم القديم ، وتضطرب نفوسهم بالمشاعر الوطنية • والنمط المسرحى الآخر الوحيـد الذى تنتجـه الفليبين هو « زارازويلا » Zarazuela ، وهو مسرحيات غنائية من اسبانيا ، شاعت لفترة قصيرة فى أواخـر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، واكتسبت شعبية كبـيرة فى ذاك الأوان ، سببها فى الغالب ما كانت تتضمنه من دعاية ضد أمريكا • فقد وعدت أمريكا شعب الفليبين بالحرية اذا تعاونوا معها فى طرد الاسبان • وقد بر الفليبينيون بما تعهدوا به ، ولكن الأمريكان ما برحـوا محتلين الجزيرة • ووجدت خيبة الأمل التى حلت بنفوس الناس متنفسا لها فى مسرحيات « زارازويلا » • وأجج الممثلون والمغنون نيران الثورة التى اتصلت بضـع سنوات ، واستخدموا فنهم فى الدعاية استخداما بارعا • ففى احدى المسرحيات لبسوا كلهم ثيابا مختلفة الألوان ، وفى ذروة التمثيل اتخذوا أوضاعا معينة على خشبة المسرح يتشـكل منها علم الاستقلال الفليبينى ، وفجأة فضوا هذه التشكيلة ، وعادوا الى تمثيل القصة المسرحية الأصـلية • وثمة مسرحية تسمى « دمـوع تاجالوج » ، وثانية تسمى « شهداء الوطن » ، وقـد أسهمت الاثنتان فى نشر الوعى السياسى بين أفراد الشعب • وقلما تعرض مسرحيات « زارازويلا » فى الوقت الحاضر، رغم أن الناس لم يزالوا يذكرون موسيقى بعضها ويترنمون بها • ولم تزل بعض مخلفات هذه المسرحيات تعرض ضمن مسرحيات الفودفيل ، وعلى الأخص فى مسرح كلـوفر Clover فى مانيلا ، وهو المسرح الوحيد المرخص به قانونا فى جميع جزر الفليبين • وفى هذا المسرح ، لم تزل كيتى دولا كروز Katy de la Cruz، وهى فى العقد السادس من عمرها ، تشد اليها جمهور النظارة الذين تخلب لبهم بما تؤديه من مشاهد ساخرة لمازة ، وأغانى الحب والتهكم التى تطرب لها الأسماع • ومسرح كلوفر الذى يديره ممثل بولندى سابق كان متخصصا فى أدوار النساء ، مكيف الهواء ، لا يربو ثمن التذكرة به على ربع دولار • ويقدم المسرح عدة حفلات فى اليوم الواحد ، وفى كل أيام الأسبوع ما خلا يوم الأحد ، تمتلىء القاعة كلها بجمهور النظارة ، بل وتقف صفوف كثيفة منهم خلف المقاعد، ويصفقون للمجموعات المتعاقبة من الأغانى ، والفصول التمثيلية ، والمشاهد الهزلية القصيرة • والشعبية التى تتمتع بها « كيتى دولا كروز » شعبية طويلة العهد فائقة للعادة ، خصوصا وأن حياة المغنى الفنية المتوسطة فى مانيلا قصيرة الأمد • والمبدأ المتبع فى مسرح كلوفر وفى مسرحيات زارازويلا

أنه طالما كان المتفرجون يصفقون ، التزم الفنان أن يستمر فى الغناء ويقدم أغنية أخرى • ولقد سمعت ذات مرة أشهر مغن فى مانيلا وأحبهم الىقلوب الناس ـ وهو من مقلدى « چونى راى » ـ يغنى أربع عشرة أغنيـة على التوالى • ولا يتاح لأى مغن فى مانيلا أن يواصل الغناء أمدا طويلا على هذا القياس ، مهما بذل من جهد فى التدرب •

وقد تلقى المسرح الفليبينى ، بمفهومه الحديث تشجيع اليابانيين الذين احتلوا البلاد • ففى هذه الفترة ، لم يحرم الأهالى من الأفلام الأمريكية فحسب ، وانما افتقدوا وسائل التسلية التى من شأنها تلهيتهم عماتكبدوه من مشقة وعناء فى سنى الحرب •

ولقد جرت من قبل بعض المحاولات لخلق مسرح حـديث . وأنشـأ الجزويت معهدا باسم « أتينيو دى مانيلا » Ateneo de Manila ، كان لسنين طويلة على مستوى رفيع فى التربية والتعليم ، ودعم فوق ذلك مناهجه فى المواد الدرامية • وتخرج فى هذا المعهد كل من له صـلة فى الوقت الحاضر بالمسرح الحديث • وبث هذا المعهد شعورا باحترام المسرح ، بل وأخرج اثنين من كتاب المسرح الشبان ، أصبحا فيما بعد من رجال السياسة المبرزين : « دون كلارو ريكتو » Don Claro Recto ، و « كارلوس رومولو » Carlos Romulo •

أما السناتور ريكتو ، وهو أبرز شخصية أثارت الجدل فى الفليبين ، وربما كان ألمع رجال الفكر فيها ، فقد كتب مسرحيتين عرضت احداهما (وحيد فى الظلام) أخيرا الجمعية المسرحية الفليبينية ، أدت فيها « ايما بينتز أرانيتا » Emma Benitez Araneta دور البطلة فى كل من النص التاجالوجى ، والنص الأصلى الاسبانى • وقد كتب ريكتو هذه المسرحية فى عام ١٩١٧ وحظيت بجائزة أولى فى اسبانيا ، وهذا أكبر نصر يفوز به أديب يكتب بلغة أجنبية • وتحكى المسرحية قصة أختين ، احداهما متزوجة ومحافظة على التقاليد ، والثانية تلقت تعليمها فى مدينةنيويورك ولم تتزوج ، وتعيش الأختان معا فى مانيلا • أما الأخت المتحررة فانها على صلة غرامية بزوج أختها ، وينكشف أمر هـذه العلاقة ، فتمرض الأخت المتزوجة ثم تموت من الحسرة والصدمة • وتغادر الأخت النادمة الدار ، ويجد الزوج نفسه مهجورا و « وحيدا فى الظلام » • وقـد دعم نجاح العرض الأخير للمسرحية الى حد ما ، جدل ثار حول معرفة ما اذا كانت مشاعر ريكتو معادية لأمريكا ، اذ جعل الأخت الخائنة فى أمريكا وعاد بها من نيويورك • على أن المسرحية لم تكن فى نظر الجمهور عامة أكثر من مأساة مؤثرة خالية من أى طابع سياسى ، وقطعة أدبية رائعة بالنسبة لكاتبها الذى لم يتجاوز العشرين ربيعا ، ولم يتح له فى السنين التالية أى وقت لكتابة مسرحية أخرى •

وأحسن مسرحيات « كارلوس رومولو » ، وكلها باللغة الانجليزية ، هي « ابنة للبيع Daughter for sale وتحكي قصة أب يريد أن يزوج بناته الثلاث رجالا أغنياء ، ولكنهن ، على عكس مايرغب ، يتزوجن رجالا فقراء ، حسب اختيارهن ، ويعيش الجميع أخيرا في سعادة دائمة • وقد كتب رومولو عددا من المسرحيات ، كلها هزلية خفيفة وجيدة ، تزينها لمحة من وعي اجتماعي تجعــل لهــا هدفا .

وتزدهر مانيلا اليوم بعدد من الفرق المسرحية ، وكلها من الهواة ، وهي فرق ناجحة ونشيطة وجادة في عملها ، وتتمتع بالكفاءة الممتازة • وقد أنشئت « المنظمة الدرامية الفلبينية » في عهد الاحتلال الياباني ، واستخدمت مسرحياتها اما في الدعاية لرفع الروح المعنوية ، واما لبعث رسائل لأفراد عصابات المقاومة • وازداد نشاط المنظمة في عام ١٩٥١ وقدمت مسرحيات ساخرة لاذعة تهجو رجال السياسة وموظفي الحكومة ، وذلك في الحانات والملاهي الليلية • وعرضت مسرحية تاريخية في « دار الأوبرا البلدية » الكبيرة ، تقوم على قصة غرام « خوزي ريزال » البطل الوطني الفلبيني الكبير ، وحبيبته « ماريا كلارا » (التي أطلق اسمها على الرقصة) • وتمثل معظم المسرحيات الفلبينية بلغة « تاجالوج » ، ولذلك يشار اليها بلفظة « باكيا » bakia التي تعني أنهــا تجذب الجمــاهير التي تتحدث بلغة تاجالوج وتلبس القباقيب الخشبية (باكيا) التي تدل على فقرهم ، وعدم امكانهم شراء أحذية جلدية • ويسمع الناس خلال العرض كله دبيب القباقيب على أرض القاعة العلوية •

وأحسن المسارح في مانيلا شديدة الضوضاء ، يسمع فيها الانسان دواما طقطقة تصدر من فتح واغلاق المراوح التي يحملها كل النساء • ولما كان الكثير من الممثلين ينتمون الى أعلى الطبقات الاجتماعية ، ويزاولون التمثيل كعمل خيري ، فان المصورين الصحفيين لا يكفون عن ضغط أزرار آلاتهم التصويرية ، واشعال مصابيحهم الكهربية • بيد أن هذه الضوضاء أقل في الوقت الحاضر من تلك التي تحدث في أي حفل موسيقي تحييه فرقة مانيلا السيمفونية التي تعزف تحت أضواء كليج Kleig lights ، وطنين كاميرات السينما •

ولعل أكثر مظاهر الفن الدرامي في الفلبين غرابة وشذوذا استخدامه المسرح بنوع ما لوحة ناطقة تعبر عن الرأي العام • ولقد قيل لي ان من الأسباب التي تجعل أفراد طبقة « باكيا » يحبون هذه المسرحيات ، أنهم يسمعون على خشبة المسرح كل الأشياء التي تدور بخلدهم ، ولايتحدثون عنها كثيرا في حياتهم اليومية خشية الجدل والمعارضة •

ومن أبرز الشخصيات المسرحية في الفلبين ، وأكثرها رصــــانة واعتدالا ، « سيفيرينو مونتانو » Severino Montano وهو كاتب مسرحي

وممثل ومدير ومنظم . وقد أنشأ فوق ذلك مسرح « أرينا » Arena Theatre
الذى يقدم عروضا على منصة مكشوفة الجوانب فى كلية المعلمين بمانيلا .
وهذا النمط من المسرح اقتصادى ، وفى متناول العامة ، وهو فوق ذلك
يلائم الأقاليم كل الملاءمة . ففى كل قرية بناء خشبى مستدير (كحلقة
مصارعة الثيران فى اسبانيا) يستخدم فى قتال الديكة ، وهى الهواية
المحبوبة عند أهالى الفليبين . ومع أن المساحة المتاحة للتمثيل صغيرة ،
الا أنها مناسبة ، والمسرح الدائرى له مستقبل عظيم فى الفليبين . وأكثر
مسرحيات « مونتانو » حظا من النجاح حتى اليوم هو « غــرام ليونور
ريفيرا » ، وهى مأساة فى ثلاثة فصول تدور حول الحب التعس بين ريزال
وليونور (ماريا كلارا) . ويختم الفصل الثانى الرائع برقصة « ماريا
كلارا » عظيمة ، ومشهد الفراق بين البطلين ، وهما الشخصيتان المحبوبتان
فى تاريخ الفليبين . وآخر مسرحية أخرجتها فرقة مونتانو ، مسرحية ،
« ميديا » لروبنسون جيفرز ، وهى أول عمل ارتاد بــه مونتانو المسرح
الأجنبى . ولعل أحسن مسرحياته ، فى نظر الأجنبى ، المسرحية الكوميدية
اللاذعة : « السيدات والسناتور » التى تظهر الحياة الدبلوماسية الفلبينية
فى واشنجتون فى صورة قبيحة فاسدة .

وتكونت فرقــة « اتحاد بارانجيى المسرحيــة » Barangay فى
غضون الاحتلال اليابانى ، حين توقف صنع الأفلام السينمائية التى هى
ملهاة الأهالى الرئيسية ، أنشأها مستر أفيللانا Avellana وزوجتــه .
واستهلت الفرقة باقتباس لمسرحية « الحياة الخاصة » التى نقلت بحيث
تلائم الحياة الفليبينية فى مانيلا وباجيو . وقد منع اليابانيون عرضها فى
بادىء الأمر لأنها غريبة النمط بدرجة كبيرة ، ولكنهم أقروها أخيرا على
أساس أنها تظهر انحطاط الحياة الغربية ، وانما حذفوا المعركة المشهورة
فى الغرب ، والتى تدور فى الفصل الثانى ، لأنهم لايقرون أن تضرب امرأة
رجلا . وتجمع الفرقة اليوم مواردها المالية من عروض الاذاعة ، الى جانب
أنها تقدم بصفة دورية نصوصا أصلية واقتباسات من المسرحيات الأجنبية
الممتازة ، آخرها « جوان اوف لورين » (جان دارك) وهى مزيج من أعمال
مكسويل اندرسون ، وبرنارد شو . ولما كانت مشاعر الجمهور لاتتعلق
بأى من المؤلفين الأصليين ، فانه احتفى بالمسرحية وتحمس لها .

وكثير من الشخصيات المسرحية اللامعة الرائدة فى مانيلا اليوم ، اما
أمريكيون متزوجون فلبينيات ، أو فليبنيون متزوجون من أمريكيات ،
والفرق المسرحية التى تتشــكل من هذه الشخصيات خليط موفق . ومن
هذه الشخصيات « رولف باير » Rolfe Bayer وكان من تلاميذ « لى
ســتراسبرج » ، و « استوديو الممثل » ، أنشــأ « مسرحا تجريبيــا
للدراما » فى الجـــزء الخلفى من منزله ، وأقام فيـــه مسرحا صــغيرا

كامل المعدات ، مزينا زينة فنية ، يسع خمسين متفرجا ، ووضع فيــه مصـــابيح « جيب » ذات طاقة للاشـــعاع والاظلام ، جعلهـــا بديلة من الأضواء السفلية ، وصنع الستائر والمناظر الخلفية من خيش محلى ، وأجنحة المسرح المتحركة من ورق مقوى عادى • ولم تزل فرقته الجديدة تمر بمرحلة التجريب ، وكان برنامجها الأول ، منذ مدة قريبة ، مسرحية « ثلاث دراسات فى الخوف » الغرض منها اظهار المتفرجـــين على الطاقة الكامنة فى المسرح •

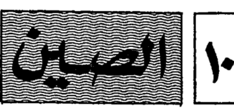
وثمة فرقة أخرى مماثلة لفرقة باير ، تسمى «المسرح الفليبينى الأصلى» « أنشئت فى عام ١٩٥٣ بفضل جهود « جيرارد بيرك » Gerard Burke الذى تزوج امرأة من أسرة « اوكامبو » ، وتدرب فى مسرح « أبيى » فى « دبلن » ــ عاصمة ايرلندا ــ وقدمت هذه الفرقة تشكيلة من المسرحيات تتدرج من مسرحية «أعمال الدولة» الى مسرحية «صباح كينيترو المشرق» وقامت بجولة عرضت فيها مسرحية « تاجر البندقية •

و « جان ايديدس » Jean Edades أمريكية عاشت فترة طويلة فى الفليبين ، وهى شخصية نشيطة فى الدوائر الجامعية ، لا بصفتها مدرسة اللغة الانجليزية فحسب ، وانما لأنها فوق ذلك من كبار الرواد المثقفين لمسرح الهواة فى الفليبين • وقد أخرج تلاميذها العشرات من المسرحيات ذات الفصل الواحد ، وعهدت هى نفسها بعشرات المسرحيات الى الكثير من الطلبة الموهوبين الذين كانت تشجعهم فى هذا السبيل أينما عثرت عليهم • ولعل ألمع اكتشـــاف وقعت عليه هو الشـــاب « ألبرتو • س فلورنتينو Alberto. S. Florentino الذى فاز أخيرا بجائزتين من ثلاث جوائز قدمت فى مسابقة لكتابة الروايات نظمت على مستوى الجزيرة . وكانت المسرحيتان اللتان فاز بهما ،وهما من فصل واحد : « العالم تفاحة »وتصور مأساة انسان يفقد عمله لأنه سرق تفاحة من أجل أخته العليلة ، وثانيتهما « الجثة » ، ومغزاها أن الأحياء أشد قسوة من الموتى ، وبطلها رجل هده الفقر ، حتى ولج ذات يوم ممطر قبر تاجر صينى ثرى يحتمى فيه . ولما شهد مظاهر اليسر فى الموت ، انقلب كناسا يسرق القبور سرقة منظمة ليدبر معاشه ، الى أن مات بعلة انتقلت اليه عدواها من قبر سطا عليه • وتعالج معظم المسرحيات التى تصل الى يدى مسز ايديدس مشـــاكل عائليـــة ، بسبب تعقيدات فى الحياة الزوجية أو مطالب وضغوط تأتى من الخـــارج وتضيق الخنـــاق على الانسان المسكين العاجز ــ كالضغط الذى يمارسه الغرب على الشرق • ويتناول الكثير من هذه المسرحيات موضوع الفقر بصورة كالحة مرعبة ، ويتحدث بعضها عن اصلاح الأرض ، والتربية، والحلول العديدة التى تعرض لشباب البلاد الذين يطمحون فى بناء وطنهم من جديد • وبعض هذه المسرحيات جيد ، وبعضها ردىء • على أن الانسان

يشعر من كل ذلك أن قـــدرا جسيما من المسرحيـــات يكتب اليوم فى الفليبين .

والغريب أن الفرقة المسرحية التى تحظى بأكبر ربح فى الفليبين ، وهى فرقة اتحاد مانيلا المسرحية ، ليست فليبينية بالمرة ، ولكنها خليط من أفراد الجاليتين الأمريكية والانجليزية المقيمين فى مانيلا . وترجـــع نشأة اتحادهم الى عام ١٩٥١ ، ويحصى أعضاؤها بالمئات . ويدفع كل عضو حوالى خمسة دولارات فى السنة ، ويتمتع بتخفيض ثمن التذاكر فى العروض الى النصف . وقد شـــيد الاتحاد مسرحا كبيرا يتسع لأربعمائة متفرج ويقع خلف نادى الجيش والبحرية ، وتقدم فيه ست مسرحيات فى السنة فى المتوسط ، يستمر عرض كل منها أسبوعا على الأقل . والسبب فى نجاح هذه الفرقة أنها تساير برودواى وتعرض خلال سنة واحدة على التقريب كل مسرحية ناجحة هناك ــ من ذلك مسرحيات « حـــكة لسبع سنوات » The seven year itch و « ولد بالأمس » Born yesterday و « جريمة قتل » Dial M. for murder ، و « بيت الوحوش الزجاجى Glass menagerie ، بل وحتى مسرحية كبيرة شهيرة مثل « الملك وأنا » The King and I على سبيل المثال . وتجتهد الفرقة فى استخدام الموسيقى والمناظر بصورة تطابق بدرجة معقولة ما فى المسرحية الأصلية ، ومعالجتها بأسلوب حرفى صحيح . و « اتحاد المسرح فى مانيلا » منشـــأة للهواة بطبيعة الحال ، ولكنها استطاعت اعداد تنظيم مسرحى ، وخلق روح تعاونية جماعية تستحق الاعجاب . وأكفأ أعضاء الفرقة « فرجينيا كاپوتوستو » Virginia Capotosto التى تتكفل بالادارة والتنظيم ، وتقوم فوق ذلك بالتمثيل . وقـــد تكللت مساعيها الدائبة فى نقل برودواى الى مانيلا بنجاح حقيقى .

وبدأت الدراما تنطلق من منبتها فى مانيلا وتنتشر فى الأقاليم . وتقوم الفرق المسرحية التى تستخدم لغة تاجالوج ، ومسرح « أرينا » ، وكذا الهواة من طلبة جامعة أربللانو ، بجولات فى سائر الجزر . ونتيجة لذلك بدأت الأقاليم تشكل فرقها المحلية الخاصـــة ، فى شىء من التردد والحياء ، وعدم الخبرة التى يتسم بها نشاط الهواة . وقد ينتقد الانسان المسرح الفليبينى فى الوقت الحـــاضر ، بأن مستواه ضعيف ، اذ لا يقارن بداهة بمسرح طوكيو أو الصين ، بيد أن الانسان لا يتمالك نفســـه من الاعجاب بالميل الشديد الذى يبديه أهالى الفليبين نحو الدراما . وحقيق آن ينبثق مسرح فليبينى بديع من قلب كل ذلك الاضطراب ، والمزيج من النوايا الطيبة . وفى الفليبين قدر كبير من المواهب المسرحية اللامعة ، يخلق بها ألا تبقى مدفونة ، قانعـــة الى ماشـــاء الله بحرفة مسرحية فقيرة ، ومسرحيات هزيلة .



١٠ الصين

تضم بلاد الصين الشاسعة حوالى ربع سكان العالم فى مساحة تربو كثيرا على مساحة قارة أوروبا كلها . وليس بها على الرغم من هذه الضخامة الجبارة ، الا النزر اليسير من التنوع فى أحوالها . والحضارة الصينية أكبر حضارة متجانسة فى العالم . والفرق بين صينى من الشمال وآخر من الجنوب فى النواحى العنصرية والاجتماعية ، أقل من الفرق بين انجليزى وايطالى . وتربط بين جميع بقاع هذه الكتلة الأرضية الشاسعة وسيلة اتصال مشتركة فى الكتابة والأدب . وثمة اجماع فكرى عجيب تحار له العقول ، فى أمور الدين والقيم الاجتماعية ، أو فى انعدام هذه الأشياء ، وكذا فى الموسيقى والمسرح ، يوطد الثقافة الصينية ويصوغ لها شكلا قوميا غريبا .

والصينيون ، من بين كل الأسيويين ، أشد الناس الفة ، والطفهم عشرة فى خارج بلادهم . وتعيش جماعات كبيرة منهم فى العواصم التجارية فى كل بلاد الدنيا . وأينما ذهب الصينيون حملوا معهم قبسا من عظمة بلادهم ، يضىء نواحى لا حصر لها ، لا فى ميادين العمل فحسب ، وانما أيضا فى المبادىء الأخلاقية (سواء كانت حميدة أو رذيلة ، فهذا شأن آخر) ، بل وفى المسرح ، الشىء الذى لا يتوقعه أحد .

والصينيون مولعون أشد الولع بأوبراتهم الكلاسية ، واذا اجتمع عدد منهم فى أى مكان خارج بلادهم ، فسرعان ما يقيمون مسارحهم الخاصة . ويلتقى السائح الأمريكى بهم فى أماكن نائية جدا ، مثل جنوب شرق آسيا ، أو اقريبة جدا مثل « منهاتن » السفلى فى مدينة نيويورك . والآن وقد تقلد نظام شيوعى الحكم فى الصين ، جعلت الحكومة تبعث الى الخارج طوفانا من الوفود الثقافية التى تضم ممثلين ومغنين : الى

الهند ، وبلغاريا وباريس ــ وبدأت الصين نفسها تصرح للزوار الغربيين بارتياد مسرحها الحقيقى على الطبيعة . ويبدو المسرح الصينى عامة ، فى خارج الصين وفى داخلها أسهل الفنون الأسيوية منـالا ، وأدناها الى الأفهام .

وتنقسم بلاد آسيا من الوجهة الثقافية ، وبصفة عامة ، بين الصين والهند . وقد تحدثنا منذ البداية حتى هذه السطور ، عن بلاد تنتمى من الناحية الجمالية الى الهندوسية فى الهند ، بعقائدها القديمة ذات المغزى الدينى ، والسمات الفنية ، والرقص الذى اتخذته وسيلتهـا التعبيرية الرئيسية . وباشراقة الحضارة الصينية القوية القادرة بالمثل على تمدين الشعوب ، أخذ نفوذ الهند الذى كان ينبسط ويغزو البلاد البعيدة يتضاءل ويضعف ، وبدأت حضارة الصين تغشى فيتنـام ، وهونج كونج ، وكوريا ، وأوكيناوا ، واليابان . وجرى تبـادل منتظم الى حد ما ، ولفترة طويلة ، بين مجـالى النفوذ الهنـدى والصينى ، عن طريق المناوشات على الحـدود ، والحجاج والطوافين ، والعـلاقات الدبلوماسية . وقد تغلغلت العقيدة البوذية الهندية فى الصين والبـلاد المتاخمة لها منذ الفى عام ، بنفس الحماسة التى انتشرت بها فى بلاد جنوب شرق آسيا ، ولم تزل حية بها رغم ما طرأ عليهـا من تغيـير وانحلال . وقام الكاهن الورع هسوان تسانج Hsuan Tsang بجولة فى الهند فى القرن السابع ، وعاد منها ومعه بضع مئات من الروايات والأوبرات . ومن أشهر هذه الروايات ما يدور حول مهرجى أحد ملوك القردة ، ولا ريب أنه « هانومان » فى الرامايانا . أما حكايات الأسـود وعروضها المسرحية فانها ترجع الى أصول هندية قديمة .

ولا بد أن روح الفن الهندى لم يزل ينبض ، نبضا ضعيفا فى الصين حتى يومنا هذا . ويمكن للانسـان ، اذا شاء ، أن يقيم برجا شامخا من أوجه الشبه بين الروابط التى تصل البلدين ، بيد أن تحولا اسطاطيقيا (جماليا) كبيرا يجرى فى آسيا بفضل الحضارة الصينية . وانا لنوجه عنايتنا أول كل شىء الى هذه الحقيقة ، أى الى مساهمة الصين، ونشاطها النوعى الخلاق فى هذه المجالات الفنية . ولا تنحصر عظمة الفن الصينى فى تفرعه من المبادىء الجمالية التى يشارك الهند فيها ، أو التصاقه بتلك المبادىء . وانا اذا درسنا الهند والبلاد التى بسطت عليها نفوذها الفنى العظيم ، نكتسب مزيدا من الخبرة والحساسية يؤهلنا لملاحظة مميـزات الحضارة الصينية . ويختلف المضماران الثقافيان بعضهما عن بعض من الوجهة الفنية فى الدوافع التى تحركهما .

والسمة البارزة عن غيرها من السمات في الصين ، والتى يلحظها كل من يتوفر على دراسة الرقص والدراما فى آسيا ، هى أن الصين لا تنتج فى الواقع أى لون من ألوان الرقص . ومن الأوليات العامة أن المنطقة الهندية تتميز بوعى راقص ، فى حين أن المنطقة الصينية تتمتع بوعى مسرحى كبير . وفى الصين قلة نادرة من الرقصات الشعبية النوعية ، منها رقصة « أبو مغازل » (١) فى « سواتو » ، ورقصة « صيد الفراش » من اقليم « فوكين » ، و « موكب زهر اللوتس » من اقليم « شنسى » ، ورقصة « عجز الخنزير الصغير » من اقليم « هونان » ، ولكن هذه أمثلة نادرة من الرقص . وقد سبب انعدام الرقص هذا شيئا من الحيرة للشيوعيين الذين يريدون استغلال الرقص الشعبى فى تغذية الروح القومية والدعاية عن الشعب بأنه سعيد وفرح . وكان أحسن شىء يصنعه الصينيون فى هذا السبيل أن يستوردوا رقصة « يانجكو » Yangko ، وهى رقصة نط بسيطة من سينكيانج أو تركستان ، على حدود الروسيا . تلك هى الرقصة الأجنبية التى تلقن اليوم للشباب الشيوعى ، فيرقصها أمام كبار الزائرين المهمين الذين يفدون من الخارج ، وذلك عند وصولهم الى مطارات المدن الرئيسية . ومن الأشياء التى تدعم فكرة أن الرقص ليس جزءا من حياة الصين ، كتاب أصدره الشيوعيون فى عام ١٩٥٤ ، اسمه « الفنون الشعبية فى الصين الجديدة » ، اذ لم يرد فى هذا الكتاب من الرقصات سوى الموجودة منها فى أقصى حدود الصين : كالتبت ، وكوريا ، ومنغوليا ، وبين أكثر شعوب الصين عزلة وأبعدها عن الصبغة الصينية الأصيلة : مثل شعوب يوغر ، وييى ، ولى ، وياو .

وتملك الصين ، بدلا من الرقص ، مسرحا كلاسيا ، ومسرحا حديثا مزدهرين الى حد العظمة والشعبية العريضة فى جميع أنحاء البلاد ، ويندر وجود نظير لهما فى آسيا كلها . ويطلق على المسرح الكلاسى الصينى اصطلاح أصح وهو « الأوبرا » ، ولو أن بعض العلماء يعترض على هذه التسمية لأنها تستبعد الخطابة والحوار الكلامى . وربما كانت عبارة « تراجيديا موسيقية ذات فواصل كوميدية » هى التسمية الأصح ، رغم ما فيها من تعقيد . والممثلون الصينيون مغنون قبل كل شىء ، والحوار المسرحى تنتظمه الحان غنائية ، والقاء ملحن . وليس هذا الأمر فى ذاته غريبا على المفهوم الهندى لفن المسرح ، أى « سانجيتا » sangita ، وهو ثلاثى الرقص والدراما والموسيقى المنصهر فى فن واحد . ولكنه فى حين

---

(١) طائر مائى طويل الساقين ، يسمى أيضا « الطول » أو « أبو ساق » .

نمت الهند الرقص والموسيقى على حساب الدراما ، فان الصين قد طورت عناصر الدراما والموسيقى الى درجة استبعدت معها الرقص . وهذه الظاهرة ، بالاضافة الى وجود مسرح حديث متكامل في الصين ، تجعل المسرح الصينى وطريقة معالجة الصينيين له أقرب من بعض الوجوه الى المفهوم الغربى . والأوبرا الصينية أقرب من الوجهة الفنية الى الأوبرا الايطالية مثلا ، من المسرح الهندى بالنسبة الى الدراما الأوروبية.

والعلة فى تحول الأهمية من الرقص الى الدراما فى الصين ، علة دينية ظاهرة . وتسطع هذه الحقيقة على حين غرة أمام السائح عند انتقاله من الهند والبلاد المتأثرة بالثقافة الهندية الى الصين ، وتسبب له دهشة فجائية . فالصين ، قبل كل شيء ، أقل بلاد آسيا تدينا ، وأعتقد بوجه التعميم ، أن هذه الحقيقة تقرب الصين بعض الشيء من العالم الغربى . فآلهة الصين لا ترقص . وقد تحول شتات الأساطير الهندوسية التى تسربت الى الصين ، وكذا قصص بوذا ، بدرجة كبيرة، وبسبب تغلب العقيدة الكونفوشية ، من التصوف الى القيم الأخلاقية ومسائل الحق والباطل ، وهى أمور يتحكم فيها بالتالى الجنس البشرى لا الآلهة . وسار المسرح فى أعقاب هذا التحول ، وتطورت أهميته من القصص الخيالية القديمة الى الأحداث الواقعية ، ومن الأسطورة الدينية الى التاريخ الوطنى الحقيقى المدون ، ومن الدين الى الأخلاق ، ومن الارادة الالهية الغامضة الخفية الى قضاء الانسان وارادته التحكمية . وهناك بالطبع بعض الاستثناءات . فالآلهة ، والأرواح،والأحداث الخارقة للطبيعة أشياء تظهر فى الأوبرا الصينية ، بيد أن مبدأ التحول من السماء الى الأرض ، ومن الاله الى الانسان لم يزل قائما ، ويتضمن فى ذاته نشأة وتكوين الدراما وقوتها الفعالة التى تغلب بها الرقص . وبسبب هذا المبدأ ، والأوضاع التى تنتج عنه ، نما فى الصين مسرح انفصل عن كل هذه العناصر ، فلم يبق فيه منها سوى اشارة مقتضبة للحركة الراقصة، وتطور فيها مسرح حديث استبعد الموسيقى العرضية .

وعندما انتهت الحرب الأهلية بانتصار الشيوعيين ، أصاب القلق كل من كان منا يعرف الصين ويهتم بمسرحها . وخشى الكثير من الناس أن تهمل الحكومة المسرح كما حطمت شعارات الصين القديمة . وليس من شك فى أن قسما كبيرا من المسرح الكلاسى اقطاعى مهين ، ورجعى فظ ، حتى اذا قيس بالمعايير الأمريكية الديموقراطية . ويتعلق الكثير من هذا المسرح بشخصيات العشيقات . أما مناظر القسوة ، والخداع ، والعنف، والثورة ، فانها فيه مناظر عادية . وأما المسرحيات التى تمجد الأباطرة،

رجالا ونساء ، فانها تشكل قسما كبيرا من المادة الموضوعية لهذا المسرح .

وقد برهن حكام الصين الحاليون لحسن الحظ ، وعلى عكس ما كنا نتوقع ، على شيء من اللين والتساهل . وهناك ، في وقت كتابة هذه السطور ، بعض القيود التي فرضتها الحكومة على المسرح ، وعدد من التغييرات التي أجريت قسرا . بيد ان مثل هذا التدخل في شئون المسرح ليس بجديد في الصين . فقد أشار كونفوشيوس نفسه ذات مرة باعدام أفراد فرقة كاملة من الممثلين كانوا يؤدون مسرحية لا تراعي مبادئه الأخلاقية . وفي غضون خمس سنوات ، حتى حوالي عام ١٩٣٥ ، حذفت أربعون مسرحية من ربرتوار الأوبرا . ويبدو جو أي بلد شيوعي ، في أحسن الأحوال ، أقل ملاءمة لأي فنان ، حسب مفهومنا للفنانين ، من جو بلادنا . بيد أن الأوبرا الصينية تحظى بالرعاية والحماية ، بل وبالتدليل في الوقت الحاضر . وقد يرجع بعض السبب في هذه الخطورة الى مقتضيات السياسة . فالأوبرا في الصين هي الوسيلة الرئيسية — والوحيدة في بعض المناطق ، للترفيه عن الشعب ، وتعلق الصينيين بها عامل خطير في الحياة القومية للصين . والأوبرات ، على نقيض الباليه في أيام القياصرة ، ليست ملهاة ارستقراطية : ففي مقدور أي سائق عربة أن يغني لحنا من ألحان الأوبرا المشهورة . أما أسماء كبار المغنين فانها مألوفة ومتداولة في البيوت في معظم الاقاليم النائية . والأوبرات الصينية ، في النطاق الدولي ، هي العمل العظيم الذي أسهمت به الصين في عالم المسرح ، ولا مناص للحكومة من أن تشجع هذه الأوبرا وتغذيها . على أن الأهم من ذلك في رأيي ، أن الشيوعيين الصينيين يتمتعون كغيرهم من الناس بمسرحهم .

وقد حكى لي أحد أصدقائي قصة تجلي هذه المسالة . فقد كان من المقرر أن يمثل « ميي لان فانج » ، أعظم الممثلين المغنين في الأوبرا لمدة أسبوع واحد في شنجهاي في الوقت الذي سقطت فيه المدينة فجأة وعلى غير انتظار في أيدي الشيوعيين . وعندما شاع خبر سقوط المدينة ، خشي الكبار من أهلها أن يستخدموا تذاكرهم التي ابتاعوها فعلا خوفا من أن يراهم أحد في ذلك النمط الكلاسي الأصيل من الأوبرا الصينية . ومما زاد الأمور تعقيدا أن « ميي لان فانج » كان على الدوام لغزا سياسيا ، فقد أطلق لحيته خلال الحرب الصينية اليابانية ، فاستحال عليه أن يمثل عندما طلب منه الموظفون اليابانيون ذلك ، وكان فوق ذلك قد رفض عدة دعوات وجهها اليه شيانج كاي شيك . وقد اعتبر ، كالكثير من عقلاء الصين في تلك الفترة ، يساريا بسبب ابتعاده عن المجتمع ، ولكنه زار

أمريكا فى عام ١٩٢٤ ، وحظى هناك بنجاح كبير . ولم يكن ثمة شك عند كل من حادثه أن ميوله تتمشى مع الأسلوب الأمريكى فى الحياة . ولم يصرح أبدا ، بطبيعة الحال ، أنه فى صف الشيوعيين ، بل وعارض بجلاء الأوبرات الجديدة التى كان الشيوعيون يجهدون فى تشجيعها ، والتى كانت تقوم على أفكار تناسبهم . وفضلا عن ذلك فان مسرحياته التى تنتمى قصصها الى تاريخ قديم يرتد الى ألفى أو ثلاثة آلاف عام خلت ، لم تكن تتواءم مع الصين الشيوعية الحديثة . ففى تلك الليلة (فى شنجهاى) غنى « ميى لان فانج » لأول مرة فى حياته أمام قاعة شبه خاوية . على أنه بعد يوم أو يومين ، وصل ماوتسى تونج نفسه الى شنجهاى ، وأجل البت فى شئون الادارة بعض الوقت ، ومضى الى المسرح حيث جلس مع كبار الزعماء ، يصفقون للعرض ، ولم يزل « ميى لان فانج » يمثل كما كان يمثل دائما ، أمام جماهير غفيرة من النظارة .

وقد أبدى الشيوعيون الصينيون بوجه عام ، وبعد شيء من التردد فى البداية ، عطفا على المسرح ، حتى لقد احتفلوا بالعيد الألفى الثانى لميلاد أريستوفان ، وانما كان هذا الاحتفال على أساس أن أريستوفان « مجاهد كبير فى ميدان السلم والديموقراطية » الى جانب مكانته فى العالم كمؤلف درامى . وفى عام ١٩٥٤ قامت ثلاث وخمسون فرقة تمثيلية حكومية بزيارة الأقاليم ، وقدمت أكثر من ألف وأربعمائة عرض فى المصانع ومناطق الانشاء والتعمير والقرى . ويدعى الشيوعيون أن ثلاثمائة وخمسين ألف شخص يعملون فى مختلف العروض المسرحية بتصريح خاص منهم . على أنه نظرا لاعتدال وحياد الأوبرا الصينية ، الشيء الذى تدعمه التقارير الداخلية ، ويشهد به الزوار العائدون من الصين ، ومع الدليل الناصع الحقيقى الذى تقدمه الفرق الثقافية التى تعينها الحكومة ، والتى تقدم عروضها فى خارج الصين ، فاننا نستطيع أن نعالج هذا الموضوع دون اعتبار للسنين التى انقضت فى حروب أثارت الكثير من التوترات والضغوط ، ولا للمشاكل التى قطعت الصين الأصلية عن البلاد الغربية بشتى الخصومات السياسية .

ويتجلى المسرح الصينى الكلاسى ، أو الأوبرا ، فى أحسن مظاهره ، فى مدينة بكين ، ومنها انتشر فى شكله الحاضر ، الى سائر الجهات . وتختلف الكلمة التى تعبر عن الأوبرا الصينية من اقليم لآخر . على أن عبارة « تشينج هسى » ching hsi ، « أى مسرح العاصمة (بكين)» هى أكثر أسماء هذه الأوبرا شيوعا وتداولا على الألسن ، وهى لا تعبر فقط عن فكرة الأوبرا عامة فى الصين ، وانما عن الأوبرا فى أصح صورها

كما تعرض في بكين . وتتفرغ من هذه الأوبرا مباشرة كل ضروب الأوبرا الأخرى فى الصين ، وكل ما فيها من مسرح ، فيما عدا المسرح الحديث. ومن أجل هذا يتركز كل اهتمامنا بهذه الأوبرا .

وقد كتب باللغات الغربيــة عن أوبرا الصين أكثر مما كتب عن جميع المسارح الشرقية مجتمعة . بيد أن هذه المؤلفات تبدو ضئيلة باهتة الى جانب الكتلة الضخمة من الأعمال الأدبية الصينية التى تعـــالج المسرح الصينى . وفى الامكان ، بدراسة الوثائق القديمة ، اعادة بنــاء التاريخ الكامل للمسرح الصينى ، من أقدم أصوله حتى الوقت الحاضر ، بطريقة يستحيل اتباعها فى أى مكان آخر فى آسيا . وهناك تضـــاد جلى بين الهند والصين فى هذا الشأن . فالهند التى تزخر بالمعابد الخالدةالمشيدة بالجرانيت ، والنصب المحملة بالنقوش الحجرية ، ليس بها الا القليــل نسبيا من الكتابات التى تصف تاريخها القديم . أما الصين التى لا يكاد يوجد بها تماثيل حجرية قديمة أصلية ، خلاف بعض الكهوف القليلة ، وبعض المعابد والمبانى ذات الأهمية التاريخية غير المبانى الخشبية (التى لم يتحمل أى منها أكثر من حوالى مائة عام بسبب الحرائق والفيضانات)، فانها تزخر بالمخطوطات والقراطيس ودور المحفوظات والمكتبات والتاريخ المدون الذى يرتد الى أقدم العصور . ولهذه الحقائق أيضا صلة بالفارق الذى يفصل بين الرقص والدراما . فالرقص فن عابر ، قصير الأمد،غير قابل للتسجيل ، يزول بمجرد أن يتوقف ، ولا يمكن أن يسجل منــه الا نظريته ، أو ما يقع منه فى نفس المشاهد . أما الدراما ، فانها علىالعكس من ذلك ، فن مكتوب فى جوهره ، يبقى اطاره أبد الآبدين ، بعد أن يختفى ممثلوه ، ويختفى معهم أسلوبهم فى الأداء .

وفى مجموعة المادة المسرحية،نجد أن اول المراجع التى تتصل اتصالا مباشرا بالأوبرا بالصورة التى تعرض عليها اليوم ، يرتد تاريخها الىعهد أسرة « تانج » فى القرنين الثامن والتاسع . وقد أنشأ أحد أباطرة ذاك العهد مدرسة للفنون الدرامية . ويشار أحيانا الى الممثلين ، حتى يومنا هذا ، بأنهم « أهل بستان الكمثرى » ، كناية عن الاسم الأصــلى لذاك المكان التعليمى . وكان المسرح مغامرة مربحة منذ البداية.على أن الأوبرا وصلت الى ذروة مجدها فى عهــد أسرة « يوان » فى القرن الرابع عشر عندما استولى المغول الغزاة المنحدرون من الشمال على العاصمة (وسرعان ما امتصتهم الصين وأصبحوا لا يفترقون عن سكان البلاد الأصليين) ، ودونت أحسن نصوصها فى ذلك العهد . ومن أسباب ذلك أن المغول عندما استولوا على مقاليد الأمور فى الصين ، فصلوا عددا كبــيرا من أفراد

الطبقة المتعلمة وأهل الأدب من وظائفهم الحكومية . وقد حولهم هـذا الفراغ الحتمى الذى فرض عليهم الى المسرح ، وشرع الكثير منهم يكتبون مسرحيات لتسلية أنفسهم . وقد انبثقت من هذه الأعمال الفرائدالوحيدة فى تاريخ المسرح الصينى ، والتى لم تزل تدرس فى الجـامعات باعتبارها أعمالا أدبية ، أكثر من مجرد قيم مسرحية أو تصويرية . وفى حين انه يوجد من الوجهة التكنيكية من الفروق بين الأوبرا الصينية فى عهد أسرة « يوان » وبين الأوبرا الصينية اليوم ، بقدر ما يوجد من الفروق بين المسرح الاليزابيثى ومسرح « درورى لين » ، فان نمط الأوبرا الذى استقر فى ذاك العهد لم يزل متبعا حتى اليوم .

أما التطور الفعلى للأوبرا بالصورة التى نشهدها اليوم ، فانه يرجع الى القرن التاسع عشر خلال حكم أسرة « مانتشو » . والمانتشو ، شأنهم شأن المغول ، عنصر آخر من تلك العناصر التى نعتبرها اليوم صينية ، وقد امتصتهم الصين ، هم أيضا ، بمجرد أن استولوا على بكين ، ووطدوا حكمهم فيها . وفى مستهل عهدهم ، أراد امبراطورهم أن يتخذ اجراءا حازما يضمن به احكام رقابته على العاصمة ، فأصدر مرسوما يحـرم به على رجال الحاشية الابتعاد عن العاصمة مسافة أقصاها ستون ميلا . وكان هذا الأمر نعمة أصابت المسرح ، اذ ما لبثت الحفلات المسرحية ، عامة وخاصة ، أن زادت وشاعت . وأصبح للكثير من قصور الأمراء فى بكين فرق تمثيلية خاصـة ، وبسط الأشراف حمايتهم على الفنانين ، فى كرم وسخاء . وكانت الامبراطورة الأم آخر ملوك الصين الوراثيين ، والتى استطال حكمها حتى قطع شوطا فى القرن العشرين ، مولعـة بالأوبرا ، حتى انها كانت تمثل بصفة خاصة أمام أصدقائها وحاشيتها ، وشـيدت منصة للمسرح ذات ثلاثة أدوار ، بها بكر وحبال لرفع الممثلين من طابق الى طابق يعلوه ، تبعا لما اذا كان الفعل المسرحى يقع فى النعيم ، أو فى الأرض ، أو فى الجحيم ، ولم يزل هذا البناء قائما فى « سمر بالاس » (قصر الصيف) فى بكين . أما مخازن الملحقات وغرف الملابس ، فانها اليوم مغلقة ، ولا تستعمل ، والدار نفسها قد حولت الى متحف قومى تحت رعاية الحكومة .

ولا يسلم المسرح تماما من الأحداث والتقلبات السياسية التى تحيط به . وفى أيام الصين العصيبة ، فى القرن الحاضر ، حين قاست البلاد من أحداث متتابعة سريعة ، فى أواخر حكم أسرة امبراطـورية ، ثم فى عدد من الثورات ، وقدر مشكوك فيه من التدخل الأجنبى ، وفى الحكم الشاذ الذى تولاه شيانج كاى شيك ، ثم الشيوعيون فى الزمن الحاضر ، كانت عبقرية الممثل المغنى دكتور « ميى لان فانج » ، مؤدى أدوار النساء

العظيم ، هى وحدها القادرة على اضفاء شيء من الاستقرار والسكينة على الفن . ومن حسن حظ الصين أن يكون عندها هذا الفنان فى هذه الحقبة من تاريخ مسرحها .

وقد عرفت أوروبا وأمريكا « ميى لان فانج » من جولته العظيمة ، قصيرة الأمد ، التى قام بها فى ربوعها منذ ثلاثين عاما . بيد أنه لايمكن ادراك ما حققه من نجاح وعمل ممتاز غير عادى الا فى بيئته المسرحية ووسط مناظره فى الصين ، بعيدا عن القيود الأجنبية التى تفرض على أى فنان أسيوى يمثل فى جولة له فى الخارج . ولم يكن الممثل فى الصين يتمتع فى أى وقت مضى بمركز مبجل ، فتاريخ المسرح الصينى ملىء بقصص رجال وسام ونساء حسان من أهل المسرح قد اغووا أو راحوا ضحية لغواية بعض المفتونين بفنون المسرح . وكثيرا ما اضطربت ديار الأباطرة من جراء العلاقات الغرامية التى كانت تقوم بين امبراطور وممثلة أو بين امبراطورة وممثل . وبسبب هذه الصلات الخطرة أو الفاسدة ، داب التشريع المدون فى مجموعات القوانين الصينية عدة قرون يصنف الممثلين والممثلات ، لدواعى القضاء ، على أنهم « مومسات ، وحلاقون ، وخدم حمامات » . بل لقد حرم أولادهم « حتى ثالث جيل » من الوظائف الرسمية أو الأعمال المحترمة . وكانت السفاهة والبذاءة من الصفات اللاصقة دواما بالمسرح فى الصين ، حتى لقد أقدم الامبراطور « شيين لونج » فى القرن الثامن عشر ، على محاولة انقاذ المسرح من بعض ماكان يشينه من فساد ، فمنع النساء من العمل فى المسرح . ولم يعد النساء الى الظهور والتمثيل فوق خشبة المسرح ، الا منذ عام ١٩٢٤ ، فظهرن فى البداية فى فرق كلها من النساء ، أدين فيها كل أدوار الرجال ، حتى شخصيات القواد العسكريين أصحاب اللحى .

وقد ظفر « ميى لان فانج » ، بمجهوده الشخصى تقريبا ، باحترام الناس للمسرح ، الشيء الذى لم يعرفه المسرح اطلاقا خلال العهود التى كان يتمتع فيها برعاية الأباطرة ، وعطف النبلاء . ولقد توصل الى تحقيق هذه المعجزة بمواهبه ولوذعيته .

ولد « ميى لان فانج » فى عام ١٨٩٤ من سلالة طويلة من الممثلين ، وظهر لأول مرة على خشبة المسرح فى دور نسوى ، وهو فى الحادية عشرة من عمره . وكان أول ممثل يتلقى العلم ، ويقابل لقبه « دكتور » من الناحية الاكاديمية ، لقبه الآخر ، الخاص بالمسرح ، وهو « عميد حديقة الكمثرى » . وهو أول من طبق الأصول العلمية العامة على المسرح ، وكانت ثمرة ذلك سلسلة من المسرحيات المنوعة التى أحيا بها بعض الروائع المنسية ، وخلق والف موسيقات جديدة ، وانقذ على الأقل

نمطا كاملا من الأوبرا كاد يندثر ، وهو ما يسمى « كن تشيو » Kun ch'ü وهو نمط أهدأ وأكثر تهذيبا من نمط « تشينج هسى » ، ويقابل بصورة مبهمة ، الأوبرا الغنائية اذا قورنت بالأوبرا الكبرى . وقد استغل معارفه العلمية فى تصحيح التواريخ المسرحية ، وتحسين الأزياء القديمـــة ، واكتشاف ايماءات والحان غنائية ووسائل فنية جديدة أضفت على الفن نضارة ، رغم مراعاتها للقواعد الصارمة القديمة . وجمع «ميى لان فانج» بطبيعة الحال ، الى قدراته العقلية بعض المواهب الجسمية الطبيعية — اذ يتمتع بجمال فائق ، وجسم صحيح كامل ، وصوت سوبرانو فالسيتو(١) مرتفع الدرجة بصورة غير عادية ، فيه عذوبة ووضوح (كالكمثرى — على حد قول الصينيين) ، ولم يزل صوته حتى اليوم ، وهو فى العقد السادس من عمره ، يمتلك من القوة ما يحرك به مشاعر الناس ، حتى الأجانب الذين قد تبدو الموسيقى الصينية لآذانهم غير سائغة أكثر من أية موسيقى أسيوية أخرى .

ولميى لان فانج الفضل فى اعادة تصميم واستخدام ما تتضمنه الأوبرا الصينية اليوم من رقص قليل . وتبدو حركاته لأنظارنا أقرب الى التمثيل الايمائى من الرقص الخالص الذى نعرفه فى الغرب . وقد أعاد الى حد ما سيرة الماضى الذى كانت فيه فنون «سانجيتا» الثلاثة متماثلة الأهمية بدرجة تزيد عما هى عليـه اليوم . وواصل تنفيذ الأعمال الأصليـة فى ربرتوار أوبرا الصين ، ولـكن الأدوار التى أعاد احياءها أو ابتدعها قد شاعت وقويت شعبيتها حتى أن مقلديه يقومون بعرضها الليالى الطوال فى جميع أنحـاء البلاد . وقـد أصبحت أهم أدواره النسوية : « يانج كوى فيى » ، و « كوى ينج » ، و « شانج يوان » Yang Kuei Fei, Kuei Ying, Shang Yuan والفتاة السماوية التى تنشر الزهور ، أوسع شهرة اليوم من ذى قبل ، ويرجع الفضل فى ذلك اليه أكثر مما يرجع الى مكانتها فى التاريخ الحقيقى أو فى الأدب . وفى الصين ممثلون يتمتعون بمنزلة كبيرة . ومنهم من تبرز مكانته وشهرته على أساس الأدوار التى ابتدعها ميى لان فانج نفسه ، ولم يجهر أى منهم بعبارة ينتقده بها . والقليل النادر من الممثلين فى تاريخ المسرح فى العـالم حاز مثله على محبة مواطنيـه وتملقهم اياه . ويبدو الدكتور اللطيف الودود فـوق كل لوم أو استياء أو غيره .

وليس ثمة شك أيضا فى أن الحصانة التى تتمتع بها الأوبرا تحت

(١) السوبرانو هو أعلى الأصـــوات النسوية (الندى) فاذا ما كان لأحد الرجال مثل هذا الصوت سمى صوته « ســوابرانو كاذب — فالسيتو »

الحكم الشيوعى ترجع بقدر كبير الى المركز الحصين الذى يحتله ميى لان فانج بصفته فنانا . ويعارض الشيوعيون ، كما ينتظر منهم ، التقليد الذى يقضى بأداء الرجال ادوار النساء ، بدعوى سخافته وبذاءته ، ويؤدى النسوة أدوار النساءفى كل الأوبرات التى يجيزونها . وقد هاجم «كوو موجو» Kuo Mo Jo، أحد نواب رؤساء جمهورية الصين الشعبية ، وأحد كبار كتاب المسرح الحديث منذ بضع سنوات ، أوبرا كلاسية عرضت فى شنجهاى ، وفسر عمله هذا بأنه بداية حركة تهدف الى الغاء الأوبرا الصينية . وقد استهدف فى هجومه ذاك تمثيلية تحكى قصة رجل من الأوغاد يخدع الامبراطور ،فيخبرهأن الامبراطورة قد وضعت قطا ويستبدل ،قطا بالولد الحقيقى . ويرى « كوو موجو » فى هذه القصة عقدة سخيفة جدا بالنسبة لشعب من واجبه اليوم أن يهتم ببناء وطن جديد ناهض ، وأكد فوق ذلك أن الوسائل التكنيكية فى الأوبرا الصينية معيبة بشكل فظيع لأنها تخالف العقل والمنطق ، وأبان أن الممثل حين يترنم بغناء حزين ، فانه يؤديه بنفس اللحن الذى يؤدى به غناء سعيدا ، ويؤدى الألحان كلها فى أعلى درجات صوته وبمصاحبة نفس الطنين الموسيقى الأوركسترى الذى يصاحب مشهدا يمثل معركة حربية ، أو اغتصاب انسان ، أو حريقا مهلكا ، او زلزالا مدمرا . ورد كبار ممثلى الأوبرا على حملته بأن أداء الممثل يحيل الأوبرا معقولة ويجعل الفن منطقيا فاذا بكى المغنى فى أعماق نفسه ، استشعر المستمعون اليه الأسى ، واستشهدوا تأييدا لردهم هذا « بميى لان فانج » . وكانت حاجة الصينيين الى أوبراهم شديدة بدرجة لا تقبل المعارضة . وقد انتهى اليوم الجدال فى هذا الموضوع ، بل أن الحكومة تصنع اليوم عشرة أفلام سينمائية بالألوان عن أعظم أدوار « ميى لان فانج » .

وقد سجلت احدى أوبرات ميى لان فانج قبل الحكم الشيوعى ، على فلم ١٦ ملليمترا (وطوله ١٤٠٠ قدم) ، ويمكن الحصول عليه فى هونج كونج ، ومن « سينما ١٦ » فى نيويورك على ما اعتقد ، واسم الفلم « سنج سو هنج » Sung Ssu Heng أو « زفاف فى الأحلام » ، ويظهر فيه « ميى لان فانج » فى أوج عظمته . ويحكى الفلم قصة جرت فى عهد أسرة « سنج » الملكية ، وتتعلق برجل وزوجته ، يقعان فى أيدى الأعداء ، خلال فترة حرب رهيبة فى الصين ، ويؤخذان مع العبيد رغم نشأتهما النبيلة . وتحض المرأة زوجها بشدة والحاح على الفرار ، حتى تساور الزوج الشكوك ، ويتراءى له أنها تخونه ، فيبلغ أمرها هذا الى السيد الذى يمتلكهما ، فيضربها السيد ثم يبيعها الى شريف آخر من جيرانه ليتخذها خليلة له . وفى هذه الأثناء كان الزوج والزوجةقد تبادلا

بعض الأشياء التذكارية ، فأخذت هى خفا من أخفافه ، وأخذ هو أحد أقراطها ، وبهذا يتسنى لكل منهما أن يثبت شخصيته الحقيقية لصاحبه عندما تجمعهما الظروف فى المستقبل ، وذلك بمقارنة هذين الشيئين اللذين اعتزما المحافظة عليهما بأرواحهما . وقد اغتم الزوج كثيرا ، ولا ريب لما سببه لزوجته المخلصة من أذى وشقوة ، بغفلته وسوء تصرفه . ويفترق الزوجان ، وينجح الزوج بعد ذلك فى الهرب ، ويعود الى وطنه الأصلى ويرتقى مدارج الحياة حتى يغدو حاكم الاقليم . أما الشريف الذى ابتاع الزوجة ، فيتضح أنه رجل مسن رحيم القلب ، وسرعان ما يسمح لها بالمضى بحثا عن زوجها وتنطلق الزوجة لهذا الفرض ، وتعثر فى نهاية المطاف على زوجها ، ويقارن الاثنان ما احتفظا به من دلائل شخصيتهما ثم تموت المراة فى أحضان زوجها بداء السل الذى أصيبت به خلال بحثها الطويل عنه .

وللمسرح الصينى — وفى كل مدينة كبيرة فى الصين عشرات المسارح — جو خاص يحيط به . فالعروض تبدأ فى ساعة مبكرة من المساء ، وتستمر حتى بعد منتصف الليل . ويظهر نجم العرض على خشبة المسرح أول ما يظهر فى ساعة متأخرة من الليل ، فى حوالى الساعة الحادية عشرة ، بعد أن ينتهى كل الممثلين من أداء أدوارهم ، ويكون جمهور النظارة قد جرت دماؤهم حارة فى عروقهم ، ونشطت عقولهم .

والذهاب الى المسرح ، فوق ذلك ، مناسبة عائلية الى حد ما . فالأمهات يأتون اليه بأطفالهن ، ورجال الأعمال يدخلونه مع عشيقاتهم . والمسرح يغشاه اناس من كل دروب الحياة ومشارفها ، بما فيهم الفقراء فيحضرون من العروض بقدر ما تسمح لهم ظروفهم . وتتشكل أغلبية جمهور النظارة عادة من صغار التجار وأصحاب الحوانيت ، فالرابطة دائما وثيقة بين المسرح والتجارة .

واستخدم المسرح ، فى فترة من تاريخ الصين ، لاسترضاء اله المال . وتشكلت اتحادات التجار ، وكانت تدفع نفقات اقامة عروض مسرحية خاصة لحفظ الههم الخاص فى حالة بهجة وسرور ، وحمله على الابتسام عطفا على مشروعاتهم .

وفى أثناء العرض ، الذى يتضمن عدة تمثيليات وفواصل من مناظر منتقاة من الروائع المسرحية ، يتحدث الحاضرون مع أصدقائهم فى ود وألفة ، ويقضمون لب القرع ، ويدور بعض الخدم دائما بأقداح الشاى . ولم تكن ثمة تذاكر تباع فيما مضى للجمهور ، بل كان الحاضرون يدفعون بسخاء ثمن الشاى الذى يشربونه . ويأتى بعض الخدم من وقت

لآخر بمناشف ساخنة يتصاعد منها البخار لمن يطلبها ، ليمسح بها وجهه فيحتفظ بنشاطه وانتعاشه طوال السهرة . ولا تتخلل الحفلة فترات راحة أو توقف ، ولا تكف الفرقة الموسيقية التى تجلس قبالة الجمهور الى يمين المسرح عن العزف حتى ينتهى العرض كله فى ختام السهرة . ولا يسود السكون جمهور النظارة الا فى اللحظات التى يبلغ فيها التمثيل ذروته، حين يؤدى نجوم العرض فقرات صعبة . على انه سرعان مايقطع هذا السكون هدير مرتفع من صرخات يطلقها الحاضرون الذين يقولون « هاو هاو » hao hao (بخ بخ .. أى برافو) . والنظام فى المسرح ، كما نفهمه فى الغرب ، أمر غير معروف فى الصين . ولا ينتبه الجمهور فى تركيز شديد الا لأدوار الممثلين الأول ، ولأجزاء معينة من التمثيل . وكثيرا ما يبصق الممثلون ، ويتمخطون ، ويشربون الشاى ، ويشدون قلانسهم ويحكمون رباطها ، وذلك حين لا يشغلون بأدائهم الفعلى وسط المسرح . ويعزف الموسيقى الأول على آلته الحادة الصوت المسماة «ارهو » er hu (وهى كمان ذات وترين) قبل بدء انشاد اللحن الغنائى بعدة دقائق ، غير مبال بالحديث الذى يلقيه الممثل وقتئذ . ويتجول الأطفال على خشبة المسرح ، أن يطلون من الأجنحة ، ويرفع عمال المسرح ، والسجائر تتدلى من شفاههم ، لوحات كتب عليها بعض الاعلانات التى تقول مثلا « هل السيد فلان موجود بين المتفرجين ؟ » أو يخطرون على خشبة المسرح لاعداد المناضد والمقاعد للتمثيلية التالية، كل ذلك قبل أن ينتهى عرض التمثيلية السابقة ، بل واحيانا فى وسط مشهد مفجع يمثل الموت . وبينما يبدو هذا الأمر محيرا للأجنبى الذى اعتاد هدوءا عميقا فى مسرحه ، أشبه بهدوء المستشفيات ــ و « ميى لان فانج » الممثل الوحيد ، بين جميع ممثلى الصين ، الذى يتشدد فى مراعاة النظام الغربى ــ فان لونا من البهجة والاسترخاء يحيط بالعرض ويجعله طبيعيا ومقبولا لتوه ، حتى بالنسبة للأجانب

والمسرح الصينى ، بجميع مراتبه ، مسرح عار . فاذا دخله الانسان ، وجد « البروسنيوم » المقوسة التى تبرز نحو جمهور النظارة مغطاة ببساط مربع كثير الزخرف . والى أحد الجوانب مقصورة صغيرة يجلس فيها أفراد الفرقة الموسيقية . وليس ثمة ستارة أو مناظر أو تغييرات فى المشاهد . ويجرى التمثيل أمام خلفية عديدة الألوان يمتلكها الممثل نجم الفرقة . ويزداد تألق هذه الخلفيات تبعا لثراء الممثل صاحبها . ويمتلك « ميى فان لانج » حوالى ست خلفيات ، كل منها أشد اتقانا من سابقتها . وتستخدم ملحقات المسرح بحساب واقتصاد ، ولا تشمل أكثر من منضدة بسيطة وبعض المقاعد العادية ذات الظهر المستقيم ، وتصلح لأغراض متعددة : فتستخدم عروشا ، ومقاعد فى الحديقة ، وأبراجا (اذا وقف الممثل عليها)،

وحواجز لا يمكن اختراقها (اذا وقفت البطلة المكروبة خلفها) ، أو حوائل منيعة (اذا قفز فوقها بطل عسكرى بحركة شقلبة بهلوانية) . وترمز الستارة المعلقة أمام كرسيين الى السرير (و « يجلس » الممثل على السرير حتى وهو يمثل الموت) . ومع ذلك يصور جدار القلعة تصويرا واقعيا بنوع ما بوساطة قطعة من قماش أزرق يمسكه عمال المسرح ، مرسوم عليه طوب الجدار بلون أبيض . أما القدور والأكواب والمكانس والمجاديف (اذا كان المطلوب تصوير قارب) فانها تستخدم على المسرح استخداما واقعيا . ولكن المهمات المسرحية (الاكسسوار) الأكثر ثباتا ، كالأبواب والاسكفات والسلالم ، فانها يوعز بوجودها عن طريق التمثيل الايمائى . ويتظاهر كل ممثل دائما بفتح الباب ، وباتخاذ خطوة عالية كلما كان المفروض عليه أن يدخل غرفة . ويعتبر اغفال أداء هذه الايماءات البسيطه خطأ فاحشا .

وتؤدى كل « الدخلات » من يسار المسرح ، و « الخرجات » من يمينه وذلك خلال بابين هما الطريق الوحيد لدخول المسرح والخروج منه . وفى مشهد القتال ، يعتبر الرجل الذى يخرج قبل غيره من خشبة المسرح مهزوما ، بالنسبة للمعركة الدائرة على الأقل ، وقد يعود من باب الدخول ليؤدى شوطا آخر من القتال . ويظهر الحصان كثيرا فى أدوار هامة ، ويرمز اليه بسوط ركوب . فاذا دخل ممثل والسوط فى يده ، كان فى هذا ما يكفينا لنعرف أنه يمتطى ظهر جواد . وثمة منظر فخم من مناظر التمثيل الايمائى يتكرر فى الكثير من المسرحيات : ذلك أن يتظاهر رجل يسير على قدميه بأنه ممسك بأعنة حصان نفور فى حين يقوم سيده بالصعود على ظهر الحصان . ويوفق الممثلان أداءهما الايمائى توفيقا زمنيا : فبينما يمسك أحدهما بالحصان الوهمى الذى لا وجود له . يمتطى الآخر صهوة الجواد الذى يجفل افتراضا ، ويتواثب حول خشبة المسرح . وثمة منظر آخر شائع يتلخص فى أن جنرالا مكدودا (وتتضح رتبته من عدد الأعلام التى تبرز من كتفيه) يقسر نفسه مرة بعد أخرى على ولوج المعركة . وأخيرا يقع الحصان من تحته ، ويمثل هذا المشهد بأن يقفز الممثل ذاته عاليا فى الهواء ، ثم يقع على الأرض فاتحا ساقيه ، وينخس حصانه ويضغط عليه ويشده . وبالتدريج ، وبعد بذل مجهود عضلى جبار ، ينهض من وقعته ، ويقف منتصبا بكل قامته . ولكن الحصان لا يستطيع أن يمضى أبعد من ذلك فينهار ثانية .

وثمة أوضاع أخرى مطورة الأسلوب بدرجة كبيرة : فالشبح يعرف بواساطة قطع من القش تتدلى من أذنيه ، أما الموت والاغماء فان الممثل يصورهما بأن يزوغ بعينيه ويتهاوى الى الخلف ساقطا على ذراعى أحد عمال المسرح . أما الريح فيصوره رجل يتمايل فى سيره وهو يعبر

خشبة المسرح حاملا علما صغيرا أسود . وثمة لوحات مرسوم عليها سحب متموجة ، رسما ركيكا ، يحملها عمال يحركونها قبالة النظارة ، فترمز الى الخلاء أو الى فصل الصيف . وتصور عربة ريكشا أو أية مركبة صغيرة بوساطة علمين من الحرير الأصفر رسم عليهما عجلات ، ويحملهما الممثل نفسه ، فيتظاهر بالصعود بينهما ، ويديرهما ، وكأنه يركب العربة خارجا بها من المسرح . على أن النار تمثل تمثيلا واقعيا باشعال البارود، وتصور احراق قرية لأكوام الحطب الجنازية التى تحرق فيها جثث الموتى ، فيتصاعد منها بخور على شكل أدخنة متألقة . ويجهد الأجنبى أحيانا قريحته ليفهم رموز المسرح التى تكون أحيانا سرية مبهمة . ويشعر الصينيون من جهة أخرى أن الواقعية التفصيلية فى الدراما الغربية توهن القدرة التخيلية عند المشاهد ، ومن ثم تعطل أسمى درجات الاستجابة الجمالية فى نفسه .

والأوبرا الصينية اجمالا مسرح كلاسى من الناحية الشكلية البحتة ، وقد جمعت بطبيعة الحال ، خلال القرون التى قطعتها فى نماء وشيوع عددا هائلا من التقاليد والعادات والقواعد والتنظيمات . ولابد لكل ممثل أن يعمل فى حدود هذا الاطار الصارم ولا يتأتى للمتفرج أن يقدر عمل الممثل ويحكم عليه الا اذا تفهم صيغة المسرح وعرفها .

وتنقسم الأوبرا الصينية لا الى مأساة وملهاة ، كما هو الحال فى الغرب ، وانما الى مسرحيات حربية « وو » wu ، ومسرحيات مدنية، «ون » wen . ويضم الربرتوار الكامل فى الوقت الحاضر أكثر من خمسمائة مسرحية ومنظر . والمسرحيات الحربية بطولية ، تزخر بالقواد المخلصين ، والأباطرة الأمجاد ، وموظفى الحكومة العقلاء ، وكل هؤلاء يكافحون قوى الخيانة ، والعدوان . أما المسرحيات المدنية فانها تهتم بهناء البيت أو تعسه ، وطاعة الأبناء ، واخلاص الزوجات ، وتأثير الأشباح والأرواح فى حياة عامة الناس . ومعظم العقد المسرحية مأخوذ من الوقائع التاريخية أو أحداث الروايات الكلاسية ، وشخصياتها مألوفة للمشاهدين منذ نعومة أظفارهم . وقد يمكن مقارنة هذا المسرح من بعض الوجوه بمسرحنا الذى تسوده بعض الشخصيات المبرزة من أمثال بروس ، وكانوت ، ووليم تل ، وجورج واشنجتون .

والخطوط العامة للعقد الروائية واحدة تقريبا . ففى المسرحية الحربية ، يقوم الخير ضد الشر ، ويتصارع الاثنان حسب خطة معينة (الذروة) ، ويقتل الشر (حل العقدة) . أما فى المسرحية المدنية ، فان شخصية ما « ا » تستغل وتخدع شخصية أخرى « ب » ، ومن ثم تقاسى الشخصية « ب » (الذروة) ، وتظهر الشخصية « ج » فتزيل

سوء التفاهم أو تمحو الخطأ ، (حل العقدة) . ويبرز الانتقام مثـــلاً ساطعا للضرورة الأخلاقية التى تتطلب تقويـم ضروب الأذى . وتتميز المسرحيات الصينية بادراك عميق للفضيلة ، والبطـل فيها دائما امرأة تغوى الرجال ، وتسبب قدرا كبيرا من الأذى والضرر للهيئة الاجتماعية التى تضم الأسر المحترمة . وتمعن الأوبرات فى المشـاهد المحزنة ، وتتضمن سهرة المسرح دائما دموعا تجرى لسبب ما . واذا انتهت مسرحية بخاتمة سعيدة ، فان المشاهدين حقيقيون بأن يعتريهم الدهش ، مثلما يدهش المشاهد الأمريكى اذا انتهى فيلم هوليودى النمط بخاتمة مفجعة .

ومع أن المسرحيات التى تصلح للترجمة كل الصلاحية ليست بالكثيرة ، الا أن المناظر الجزئية المستقلة بديعة كمواقف تبرز مواهب الفنـان : ومن تلك المشاهد ، مشهد العشيقة التى تفترق عن حبيبها الذى يؤدى رقصة سيف وداعا لها ، والزوجـة الصغيرة التى تشرب خمرا حتى تثمل ، بينما يمضى زوجها ليله بعيدا عنها ، والجنرال الذى يخـدع أعداءه ، ويتظاهر بالتخلى عن المعركة ، وذلك بأن يفتح أبواب مدينته على مصاريعها ، والأرملة المتقلبة الأهواء التى تمضى الى قبر زوجها لتصلى عنده ، ولكنها فى طريقها اليه تغازل موظفا حكوميا ، والطالب الذى يقضى الليل كله تحت المطر خارج الدار حتى يتجنب الحديث الى امرأة فاضلة ، (ويكافأ على سلوكه هذا بنجاحه فى الامتحان) ، ومنظر التقاط سوار من اليشم ، أو التجديف فى قارب يعبر النهر ، فكل هـــذه اللحظات بعض من روائع المسرح .

والأوبرا الصينية فى جوهرها ، أداء استعراضى لبراعة الممثـل . بيد أن الممثل لا يملك غير مجموعة من الشخصيات النمطية أو انماطا من الأدوار التى يستطيع أداءها . والتركيب النمطى الذى يحكم كـلا من هذه الشخصيات أو الأدوار تركيب جامد دقيق ، وتفقد الأوبرا نكهتها الخاصة اذا لم تستخدم فى الأداء مجموعة خاصة من الحركات المصطنعة، ويتجلى هذا فى الأوبرات الحديثة التى تظهر فيها النسوة كثيرا فيمثلن بنفس الأسلوب التقليدى الذى يتبعه الممثلون من الرجال . وان نظـام « أنماط الأدوار » الذى استحدث البدلاء فى تمثيل الشخصيـات أو الأفراد المميزين على خشبة المسرح موضوع سوف نتكلـم عنـه باسهاب .

تنقسم « أنماط الأدوار » الى الذكور « شينج » sheng ، وانماط الاناث « تان » tan . ويتفرع أنماط الذكور تفرعا واسعا الى أدوار

الأبطال العسكريين ، والشبان الوسيمين (وهم عادة طلبة) ، وأشخاص مسنين أو مضحكين . أما الانماط النسوية فتشمل « هوادان uwa dan (ومعناها الحرفي « زهرة ») ، و « تشينج يي » cnung yi (اي « الثوب المطوع ») ، ووصيفات مضحكات ، وعجائز كالحموات . ومع أن الأوبرا الصينية من الوجهة التكنيكية ميدان كفاح الرجال ، الا أن الأدوار النسوية تشكل فيها موضوعات التسلية الرئيسية . وفي الصين عدد كبير من الممثلين المشهورين الذين يقومون بتمثيل أدوار الرجال ، والذين ذاع صيتهم بصفة خاصة بسبب براعتهم في الألعاب الجمبازية ، وفي ادوار القادة العسكريين ، أو بسبب أدائهم العاطفي الرفيق لأدوار الطلبة ، ومع ذلك فقلما تمتلىء مسارحهم بجمهور النظارة . أما اعظم النجوم وأحبهم الى قلوب الناس فهم أولئك الذين يؤدون أدوار النساء ، وهم ، على حد تعبير الصينيين «الممثلون الذين يمتلكون أروع المناظر الخلفية» .

وليس ثمة دور نسوي ، أشد سحرا وأروع من دور «الزهرة» : فهي نشيطة وشهوانية ، وعادة فاجرة ، وهي فتاة شديدة الجاذبية عامة ، عشيقة كانت أم زوجة ، أم أرملة . فاذا تجولت على خشبة المسرح ، لا تهدأ ولا تستقر ، وتضغط يدها اليسرى على خصرها ، في حين تحرك بيدها اليمنى وشاحا يشبه المنديل الأبيض ، وتبرق عيناها دواما ، ولا تبرح المسرح بتاتا قبل أن تقف فجأة وترشق النظارة ببسمة شهوانية عريضة مباشرة ، كما لو كان بينها وبينهم تفاهم خفي . وتلبس « الزهرة » ثوبا مفرط الزخرف ، وقلنسوة تضم قطعا من الماس والترتر والأزهار الصناعية . وتتدلى من ثوبها أحيانا شرط مهتزة من قماش كالبيارق ، أماما وخلفا ، ضم اليها أحيانا قطع براقة من نسيج مبهرج . أما تنكرها فانه يستخدم فيه مسحوق أبيض ، وأحمر الشفاه ، وصبغة للرموش ، ومثلثان لامعان أحمران يؤديان عمل الصبغة الحمراء وظل للعين . وتنبسط الصبغة الحمراء من الأنف ، وفوق الخدين ، وتغطي الجفنين حتى الحاجبين ، الأمر الذي يكسب الوجه توردا ونضارة ويعتبره الصينيون (وأنا أقرهم على ذلك) مغريا كل الاغراء . وكلما كانت الزهرة أصغر سنا وأشد فجورا ، ازداد عمق صبغتها الحمراء . وترتدي الزهرة حول رأسها ، وتحت قلنسوتها ، عصابة من قماش تشد عليها شدا مؤلما ، وتضغط لحم وجهها ، وتسحب عينيها الى أعلى فيصبحان في حجم اللوزتين المنحرفتين .

و « هسون هويي شنج » Hsun Hwei shing أبرع من يؤدي أدوار الزهرات في بكين ، وهو الممثل الوحيد الذي يستغني عن ربطة الراس هذه ، ويخالف العرف أكثر من ذلك اذ يرسم فمه على شكل

قوس « كيوبيد » بدلا من شكل « الثغر المضموم » الصغير الذى يسميه الصينيون « الكرز الصغير » .

ويتكلم جميع الممثلين الرجال الذين يؤدون أدوار النساء ويغنون بصوت حاد مرتفع الدرجة falsetto فيما عدا الذين يؤدون أدوار العجائز فانهم يستخدمون أصواتهم الطبيعية ، أصوات الرجال . ومع ذلك فللزهرة ترنيمة خاصة ، أشبه بعويل حاد ، يرتفع ويهبط مع كل جملة ، وتتمهل على نغمة « ار » er ، (وتتكون من صوت « آه » uh متصل بها حرف الراء r كما ينطقها أهالى « مدل وست(١) Middle West كلما وردت فى كلمة ، فتضفى على الالقاء زهوة فيها حدة وصرير . ويتفتت الالقاء ويتلوى بسبب مايعتريه من صفير وهسيس ، وأصوات صادرة من الحلق والحنجرة ، والتى تميز كلام أهل بكين .

والوضع الأساسى ليد المرأة ـ وهو وضع يبلغ حد التكلف والمبالغة فى دور الزهرة ـ يتم بدائرة من الابهام والاصبع الوسطى ، ويستقر طرف الاصبع الرابعة (ويسميها الصينيون « الاصبع التى لا اسم لها ») على المفصل الأوسط الثالثة ، وأخيرا تلمس الاصبع الخامسة ، أي الصغرى ، مفصل الرابعة . وفى هذا الوضع تمتد السبابة مستقيمة الى الخارج .وليس ثمة معنى لهذه الايماءة ، وليس فى فن التمثيل الصينى أبة « مودرا » . وتؤدى الحركات بوجه عام بالتمثيل الايمائى ، وتصور الفعل المسرحى تصويرا رشيقا أو واقعيا حرفيا . وأكثر الأجزاء اتساما بطابع الشهوة فى مظهر الزهرة عند الصينيين ، قدماها الصغيرتان (الزنبقتان الذهبيتان) ، وهما حذاءان صغيران من الخشب لا يزيد حجم كل منهما عن ثلاث بوصات طولا وبوصة ونصف ارتفاعا ، تزينهما فى افراط رسوم أزهار منوعة ، ويثبت كل منهما فى قاع الحذاء الذى يدس فيه الممثل قدمه المشدودة ، وهو بذلك يقف على أصابع قدميه ، ويربطهما ربطا محكما حول قصبة رجله . أما السراويل الطويلة التى لها شكل قاع الناقوس والتى يلبسها النساء فانها تغطى هذه الزوائد الخشبية فلا يرى المشاهد سوى الحذاءين الدقيقين اللذين يفترض أنهما يغلفان قدمين ضئيلتين . والأمر الوحيد الذى يكشف شخصية الممثل الحقيقية ، هو أن ركبته تنثنى فى وضع يعلو بعض الشىء عن الموضع الحقيقى للركبة بالنسبة للساق . وهكذا فان شخصية الزهرة هى دائما أطول شخصية تظهرعلى خشبة المسرح . وينتج عن هذه الدعامات الخشبية مشية خاصة يتميز

(١) حوض المسيسبى حتى كنساس وميسورى ونهر أوهيو جنوبا (الولايات المتحدة الأمريكية) .

بها الممثل ، اذ يستقيم العنق فى صلابة ، وتتأرجح الذراعان أماما ، من جانب الى آخر ، كرقاص الساعة ، وتهتز الزهرة الى أعلى والى أسفل ، وكأنها قائمة على كعبين بمهمازين . وفى بعض المسرحيات الحربية ، تكلف امرأة بأن تتنكر فى هيئة رجل وتقاتل مثلما تفعل النسوة المسترجلات المحاربات ، فتؤدى حركات شقلبة جانبية (كارت هويل) ولفات ، وتتوازن على ساق واحدة دون أن يختل توازنها رغم حذائها غير الثابت .

ولما كانت أحداث الأوبرات الصينية تدور فى عصور تاريخية قديمة ، فان أقدام النساء لابد أن تظهر مربوطة . ولم تعد هذه العادة متبعة فى الصين ، ولكنها مع ذلك تفسر بأنها نوع من الضمان لا تستطيع المرأة بسببه أن تهرب من زوجها أو من أسرتها . ومع ذلك يبدو أن هناك فى الوقت الحاضر تفسيرا لهذه العادة أقرب الى المنطق السليم : ذلك أن الأقدام الصغيرة آية من آيات الجمال . ففى اليابان مثلا ، وفيها لا تربط أقدام النساء بالمرة ، لم يزل الممثل الذى يؤدى دور المرأة يلبس صنادل لا يزيد حجم الواحد منها عن نصف حجم قدمه الطبيعية ويحجب « الكيمونو » (١) الطويل الهفهاف جسم الممثل كله ما خلا أصابع قدميه ، ولكنه اذا خلع نعليه أمام بوابة أو قبل أن يخطو داخل منزل ، شهد المتفرجون الصندلين الصغيرين اللذين تركهما خلفه ، وتخيلوا منهما رقة وجمال قدم المرأة . وكان الصينيون يجدون دائما فى صغر أقدام نسائهم اثارة جنسية . وكثيرا ما يحتوى المشهد العاطفى ، فى الأدب الصينى ، على اشارة للعاشق وهو يلمس أو يقرص قدم محبوبته . وفى مسرحية الذهاب الى القبر تشتد اثارة الزهرة ، وتصل الى ذروتها حين تمد قدميها وهما مشدودتان وتهزهما اغراء لأحد الرجال .

أما النساء من طراز « الثوب المطوع » أو « تشينج يى » فهن زوجات مخلصات ، وبنات مطيعات ، أو أية نساء أخريات طيبات ، صابرات على المكاره . ويتركز الانتباه فى هذه الأدوار الى الألحان الغنائية الطويلة ، وحركة أكمام الرداء الطويلة الرشيقة الرصينة المتقنة . ويمتاز « ميى لان فانج » بأدائه هذا الدور كما يمتاز بأدوار « الزهرة » الخبيثة ، ولا مثيل له فى الصين كلها فى قدرته هذه على اداء نمطين متناقضين الى هذه الدرجة . أما انماط الأدوار النسوية الأخرى فانها تفسر نفسها بنفسها ، وهى على أية حال لا تشغل الا حيزا صغيرا جدا فى المسرح حتى لتعتبر ، الى حد ما ، زائدة عن الحاجة .

---

(١) الكيمونو : عباءة يرتديها اليابانيون .

أما أدوار الرجال ، فان أكثر ما يجذب الأنظار منها أدوار « الوجوه المصبوغة » وتسمى « تشينج » ching أو « هوا لين » hwa Lien والشخصيات التى تظهر بوجوه مصبوغة بهذه الصورة المفزعة ، اما شخصيات شجاعة بدرجة مرعبة ، أو شريرة بدرجة فظيعة . وتستخدم الأصباغ الزيتية للرجال الطيبين ، أما وجوه الأوغاد فيجب تغطيتها بالمساحيق ، وأن تكون كامدة اذ لا يجوز أن تبرق . ويختص اللون الأبيض بالشر ، والأحمر بالاخلاص ، والأخضر والأزرق بالشياطين والأوباش ، والأسود بالاستقامة ، والأرجوانى بقطاع الطرق . وتحدد كمية الدهان الأبيض درجة الدناءة فى طبع الشخصية ، وذلك على وجه العموم . وتدل بعض الخطوط السود القصيرة التى ترسم فوق الدهان الأبيض أيضا على الدناءة ، الا اذا رسمت عند أطراف العينين لتصوير الغضون الزخرفية التى تحيط بهما . وترتدى هذه الشخصيات عادة لحى حمراء أو سوداء أو بيضاء ، وتدل بصفة عامة على الرتبة والأهمية ، والرجولة المفرطة .

وكثيرا ما تبدو هذه الضروب من التنكر ، شديدة الغرابة ، مفرطة القبح ، فى نظر المشاهد الذى اعتاد رؤية الممثل فى هيئته الطبيعية على خشبة المسرح . وللوجه مائتان وخمسون رسما مختلفا فى المجموع ، ينتمى كل منها الى نمط خاص من الأدوار . وفى مقدور الصينى المتوسط أن يذكر اسم الدور بمجرد رؤيته نوع التنكر . والكثير من هذه الأشكال التنكرية لا يتبع فى رسمه خطوط الوجه ، بعكس أشكال كاثاكالى التنكرية فى الهند ، والتى قد ترتبط بها الأشكال الصينية بوشائج تاريخية : فالعيون الاصطناعية قد ترسم أعلى أو أسفل العيون الطبيعية ، والأنياب قد ترسم فوق الذقن . ومن هذه الرسوم ما لا يزيد عن خطوط حلزونية دوامة ، تبدأ عند أحد الخدين وتمتد على الوجه كله فتغطى كل ما فيه من علو وانخفاض ، أو ضوء وظل ، تبعا لقسمات الوجه . وثمة أشكال تمثل سيوفا وأشياء أخرى .

وشخصية « باو كنج Pao Kung » مثلا ، التى تحاكم الأرواح كلها فى العالم الأخروى ، لها وجه يعلوه دهان أسود ثابت ، وعلى جبهتها قمر كامل أصفر اللون . وثمة دور آخر يمثل فهدا يتخذ هيئة آدمية ، على خديه بقع ذهبية ، كالعملات النقدية ، تشبه بصورة مبهمة البقع الموجودة على اهاب الفهد . ويلبس الممثل ، بما يناسب عظمة هذه الملامح الغريبة ، أحذية سميكة النعال ، وأكتافا عريضة محشوة ، وأردية حريرية ثقيلة مطرزة توحى بالدروع والحلل العسكرية المزخرفة . ويغنى الممثلون ، ويتحدثون بأسلوب فظ وشرس ، ويزخر

تمثيلهم المطنب بالايماءات المفرطة العريضة . وفى الترتيب التدرجى الخاص بأنماط الأدوار الصينية ، توضع هـــذه الشخصيات التنكرية فى مرتبة أدنى من أدوار « الزهور » و « الطلبــة » ، ومن ثم تدفع لمثليها أجورا أقل ، الأمر الذى يفسر التناقض المســتمر فى عـــدد المتخصصين فى أدوار « الوجوه المصبوغة » فى الوقت الحاضر .

أما أدوار « طلاب العلم » فانها تتسم بدماثة الأخلاق ، والهـــدوء والتحفظ فى الأفعال ، وهم يغنون أكثر من غيرهم من الممثلين الرجال الذين يظهرون على خشــبة المسرح الصينى . وهم دواما وســماء ، يستخدمون فى تنكرهم اللون الأبيض ، ويضيفون اليه لمسة باهتة من دهان أحمر حول العينين ، ثم خطا أحمر غليظا فى سمك اصبع اليد فوق الجبهة ، يشبه علامة الطائفة عند الهنود ، ويبدأ من خط الشعر حتى قصبة الأنف ، ويعتبر سمة اضافية من سمات الجمال . وتتميز قبعاتهم بقطع بيضاوية عريضة وبارزة من قماش منشى ، مشبوكة بها من الخلف ، ترفرف وكأنها آذان كبيرة عندما تتحرك رؤوسهم . ورغم أن تصرفاتهم تتسم بالرجولة ، الا أنهم يتكلمون ويغنون بصــوت حاد مرتفع الدرجة بنوع ما ، وقلما يكلفون بالقتال ، أو بأداء حركات جريئة أو عنيفة . وهم غالبا فقــراء ، يطمحون دواما فى الترقى فى خدمة الحكومة ، ويؤدون اختبارات عسيرة مجهدة ، وكثيرا ما يقعون ضحايا المعاملة السيئة التى يلقونها على أيدى الموظفين الأشرار المرتشين .

وتتضمن كل أوبرا عددا من فواصل ألعاب «المهرجين» . ولا يستخدم هؤلاء أى نوع من التنكر ، اللهم الا رقعة بيضاء فوق العينين وقصـــبة الأنف ، تبدو كزوج منشور من أجنحة الفراش . و «المهرج» فى الصين، كما فى سائر مسارح آسيا ، يتــكلم بلغة عامية ، خاليــة من الشعر أو ضروب التورية والتلميح ، أو الأساليب اللغوية العتيقة التى تميز أحاديث الممثلين الرئيسيين ، وألعابه مضحكة فى اسراف ، مغرقة فى الهزل ، وفى كلامه بذاءة كثيرة .

وفى اعتقادى أن الأوبرا الصينية من أكمل وأصح الأشكال المسرحية فى العالم . وهى فن متطور ، ذو نمط مركب ، وأسلوب تحكمه التقاليد والقواعد الجمالية الثابتة المستقرة . ولا بد لممثل الأوبرا أن يتأمل دوره ، ويعرف أدق التفاصيل فى ظلال المعانى ، وفروق الايماءات ، ولا بد أن يكون بهلوانا (ويرجع هذا الشرط بقدر كبير الى الامبراطورة الوالدة التى كان يحلو لها بصفة خاصة أن تشهد أبطال الأوبرا وقد تجردوا من ملابسهم حتى الخصر ، وانهمكوا فى ضروب من حركات الخفة والمرونة والشقلبـــة والقوة الغشــوم) ، وعليه أن يغنى ويمثل ، ولا يكفيه مراعاة الأصــول الفنية الدقيقة ، وانما عليه فــوق ذلك أن يضيف على كل دور يقوم به

ســحرا ينبثق من شــخصه • ويظهر الفنان الصينى دائما أمام جمهــور شهد الدور الذى يؤديه وقد أداه مئات المرات عشرات من غيره من الممثلين• ولا يعرف الجمهور سطور الأوبرا وأنغامها فحسب ، وانما يعرف فضلا عن ذلك أدق تقاليدها ، الأمر الذى يلقى على كاهل الممثل عبئا ثقيلا •

ويبدأ الممثل فى سن مبكرة من مرحلة الطفولة فى تعلم أصول حرفته وتعقيداتها • ويعلم الممثلون الآباء أولادهم بمجرد أن تظهر فيهم الموهبــة لفن المسرح • وفى بكين وحدها ست مدارس يتدرب فيها الأطفال عــلى التمثيل • ويبدأ الأولاد فى تجربة مواهبهم وما تعلموه فى عروض خاصة تقدم فى وقت مبكر من المســاء قبل العرض الرئيسى للمسرح ، بتــذاكر قيمتها نصف القيمة الأصلية • ويتخصص الصبى فى أنماط الأدوار التى سوف يؤديهــا وحدها طول حيــاته ، بمجرد أن يبدأ فى التدرب على التمثيل • وفى الغرب ، يكتب الدور المسرحى عادة بحيث يلتصق بصورة حقيقية معينة ، وبحيث يصور الانســان فى داخله تصــويرا عميقا حتى يستطيع أكثر الناس أن يلمسوا شيئا من نفوسهم فى هذه الصورة • أما فى الأوبرا الصينية ، فان نمط الدور يحيط بجميع المظاهر التى تناسب الشخصية • فاذا كان الدور لرجل شرير ، فانه لا يتورع عن أى فعــل ، واذا كان لرجل فاضل ، فان الدور لا يغفل أى عمل طيب • ويخلص من ذلك مضمون للدور مركز ، أو تعبير درامى لا يترك مجالا للتفاعلات الآدمية أو التعليلات النفسية (السيكلوجية) •

والمسرح ، كما يفهمه الصينى ، اما نموذج للمثل العليــا ، أو لأحط مراتب الفجر والرذيلة • وانه ليجده مؤثرا ، ومحركا للمشاعر ، لتجرده من الروابط الانسانية التى نعتبر أنها ضرورية • والانفعالات التى تتولد من هذا المسرح واحــدة لا تتغير : دموع ، وضحك ، وأشجان • ويتماثل التعاطف والتنافر • بيد أن الصينيين يتفاعلون فى مسرحهم مع مجموعــة متباينــــة من المؤثرات الجماليـــة ، فهم يتجاوبون مع خلاصة مقطرة من الانسانية ، لا مع الإنسانية ذاتها • والمسرح الصينى أنقى ، من الوجهــة الجمالية ، من مسرحنا • أما من الوجهة الانسانية فهو أدنى منه مرتبة ، اذ يسهم بقدر ضــئيل فى شئون الحيــاة أو المجتمع ، الى جانب أخلاقيــاته العتيقة • وأما من الوجهة الفنية ، فلا ينازع انسان فى روائعه العميقة •

ويدرك كل انسان ســأله أسيوى عن العلة فى عظمة باخ أو بتهوفن مثلا ، مقدار الصعوبة فى نقل حلاوة الموسيقى الى نفوس الناس • وتجد الأذن الغربية فى الموسيقى الصينيــة التى تصاحب الأوبرا كل العيــوب والنقائص : فهى مرتفعة ، صاخبة ، ومفرقعة • وقد ألصق الغربيون بها من النعوت القاسية أكثر مما ألصقوه بغيرها من مظاهر الحياة الأسيوية •

فكل آلة فيها غريبة : الجـونجات ، والمصفقات الخشبية ، والشخاشيخ ، والأرغون المصنوع من الغاب ، والأبواق ذات الصوت الأجش ، والصفافير (الفلوت) الحادة النغم ، والطبول المدوية ، والكمان ذى الوترين المسمى « ارهو » er-hu المصلصل ذى الصوت الشجى . أما الألحان فانهـا تنحصر فى حوالى ثلاثين سلما أو أسلوبا ، وتبدو متواترة للأذن غير المدربة على تذوقها . وتعزف الفرقة الموسيقية عزفا متواصلا ، وبمنتهى الشدة، ولا تفتر الا فى بعض اللحظات النادرة ، أو عندما تكون المسرحيـــة من النمط الأهدأ المسمى « كن تشو » Kun ch'u . وثمة عدد كبير من الألحان الغنائية المسجلة ، مثل : « الذهاب الى القبر » ، و « وداع الملك لحبيبته يو » ، وأغان من مسرحيات « العلماء الأربعة » ، و « انتقام صياد السمك » ، و « معبد باه تشا » . وفى الامكان ســماع معظم ربرتوار « ميى لان فانج » . والشىء الوحيد الذى ينبغى للدارس أن يفعله ، هو أن يصغى الى هذه الألحان مرة بعد أخرى حتى يبدو له شىء من الانتظام وسط هذا الخليط المشوش الذى يطرق أذنيه .

وكان بعض كبار الفنانين مثل « تشياو جو ينج » Chiao Ju Ying و « يانج يو تشيين » Yang Yu Ch'ien قـد قدموا ، قبـل أن يتسلم الشيوعيون زمام الحـكم ، ما أسموه « بالأوبرا الصينية المهـذبة » ، التى رقت فيها الموسيقى ، وقلت التغيرات والتناقضات فى العقد الروائيـــة والشخصيات ، وجعلت أكثر واقعية ، وزودت القصص بمعانى اجتماعية. وقد أبقى الشيوعيون على الأوبرات القديمة ، وصرحوا لها بمواصـــلة عروضها ، وأخذوا فى الوقت ذاته يشجعون الأوبرات « المهذبة » بالقدر الذى يتلاءم به مع أذواق الجمهور التقليدية الجامدة ، وتحظى به من شعبية. وبعض هـذه الأوبرات انما هو احياء لأوبرات قديمة زالت من قبل مثـل « تجريد الأمبراطور من سلطاته » . على أن منها أوبرات جـــديدة لا يربطها بنمط الأوبرا الكلاسى غير رباط « تكنيكى » . ومن هذه الأوبرات الجديدة ، أوبرا « الفتاة البيضاء الشعر » ، التى فازت بنجاح باهر فى الصـين ، وربحت جائزة ستالين للأوبرا فى عام ١٩٥١ . وتحكى هـذه الأوبرا قصة فتـاة فلاحة جميلة أجبرت على زواج صاحب الأرض الثرى الذى يتولى جباية المـكوس ، فيغتصبها ، وينتحر والدها ، وتهرب هى ، ويبيض شعرها من الآلام التى كابدتهـا . ويثور الفلاحون آخـر الأمر ، وتتحرر الفتاة ، ويبتهج الجميع بنهاية العهد الاقطاعى الطاغى .

وثمة فن من توابع الأوبرا ، شجعه الشيوعيون : ذلك هو خيال الظل، ويسمى « ينج هسى » Ying Hsi وكانت مسرحيـــات خيـــال الظل فى وقت من الأوقات جزءا حيويا من دنيا الملاهى الصينية ، ولكن شعبيتها ذوت مع الأيام . وعندما كنت فى بكين آخر مرة ، لم يكن بها سوى فرقة

واحدة . وكان لاعب الدمى يشتغل سائق عربة « ريكشو » فى النهار ، ويعرض ألعابه ليلا ، فى ظروف نادرة ، فى بيوت بعض الأفراد . وقد أجرى له الشيوعيون الآن اعانة مالية ثابتة . وهناك خامة من صغار لاعبى الدمى يتدربون على الفن لينقلوا هذا النمط المصغر من الأوبرا الى النواحى التى يوجد فيها مسرح دائم منتظم . ويرتد تاريخ خيال الظل الى القرن الأول قبل المسيح عندما عرض على الامبراطور « وو تى » خيال عشيقته المفضلة فى الذكرى السنوية لوفاتها ، وقيل له ان هذا الخيال هو روحها. وعندما انكشفت الخدعة ، قطعت رأس الكاهن الذى دبرها . على أن امكانيات خيال الظل كنمط من اللهو الدرامى قد استغلت بعد ذلك . ويعرض خيال الظل بامساك دمى مصنوعة من جلد ملون خلف شاشة مضاءة من قماش شفاف . وتحرك الدمى بينما يغنى اللاعب نفسه جميع الألحان ، ويلقى جميع الأحاديث . وعلى مر السنين اضطلع خيال الظل بعرض جميع الأوبرات ، وأصبح « أوبرا الفقراء » . وهكذا أتيح للفقراء أن يشهدوا فى خيال الظل كل ما يعرض فى المسارح ويؤديه الممثلون الآدميون ، مقابل أجر زهيد .

وثمة فن آخر عظيم الأهمية بالنسبة لمن يدرس المسرح ، ذلك هو تاي تشي تشوان T'ai Chi Ch'uan ، أو «التمرينات الرياضية البدنية» ، وتزاول هذه الحركات شبه الراقصة بكثرة فى جميع أنحاء الصين ، وهى مصممة كتمرينات لتقوية الجسم ، وتدريب الانسان على السيطرة عليه ، وعلاجه من بعض العلل والأوجاع . وتبدو شبيهة بمشهد الملاكمة البطيئة فى خيال الظل ، ولو أن الكثير من حركاتها على درجة من الغرابة والجدة يجعلها أكثر من مجرد ألعاب رياضية . وقد درست « صوفيا ديلزا » Sophia Delza أخيرا فى نيويورك هذا الفن ، الى جانب بعض الاقتباسات المختارة من الأوبرات الحية النشيطة ، وأعدت بعض البرامج الرائعة . وتبدو الحركات فى يديها شبيهة بالرقص ، كجميع الحركات التى نشهدها اليوم فى الصين ، فيما عدا المشاهد الايمائية التى يؤديها فى الأوبرا «ميى لان فانج» بطبيعة الحال .

***

المسرح الحديث

قد يتصور الغربى الذى لم يبرح بلده أن الصينيين أناس غامضون لا يعبرون عن خلجاتهم وأفكارهم ، ولكن السائح الذى يزور الصين ، أو حتى يمر بها مرورا عرضيا ، سوف يلحظ ، على العكس من ذلك ، حب الناس الطبيعى للمسرح ، والتمثيليات التى تؤدى يوميا على قارعة الطريق ؛

وسائق العربة الصغيرة ، وهو يؤدى مشهدا تمثيليا أمام الراكب بأمل أن ينال منه مزيدا من النقود • وكثيرا ما ترتفع فى الشوارع أصوات الناس وهم يتصايحون ، ويبكون بكاء صادقا أو متكلفا • وتتحسن هذه العروض كلما ازداد عدد المارة الذين يتجمهرون حول المؤدين • وان دل هذا الأمر على شيء فانما يدل على طبيعة عند الناس تؤكد استعدادهم الفطـــــرى الدرامى •

والصينيون ، بخلاف غيرهم من الشعوب الآسيوية ، يتمتعون ، على مستوى رفيع ، بقدرة ملحوظة على الاقناع وفتنـة العقول ، والتعبير عن مشـاكلهم ورغباتهم بأسلوب مؤثر ، وهذه صفة تكاد ترتقى الى مستوى الطبيعة القومية • ولا يختلف رأيان فى أنه من الخطورة التعميم فى الآراء الشخصيـة عن بلد ما ، ومع ذلك فان السـائح حقيق بأن يتلقى عددا لا يحصى من الانطباعات الصغيرة التى تشكل فى مجموعها صورة ، قد تكون مبهمة ، عن الطبـائع العامة للشعب • وكما أنه يجوز لنـا أن نقول عن اليابانيين انهم بطبعهم فنانون بارعون فى استخدام أيديهم ، فانا سـوف نجد ، على ما أعتقد ، أن الصينيين شعب من الممثلين ، آية ذلك العـــدد الهائل من المسارح المنتشرة فى جميع أنحاء الصين • وفى شنجهاى حى يسمى « العالم الكبير » ، المثيل من جزيرة « كونى » فى نيويورك • هذا الحى ، مثلا ، ليس فيه من الملاهى المنوعة مثل مايوجـــد فى جزيرة « كونى » ، وانما يقوم معظمه على المسارح وانماط التسلية الحية الفنية بالمواهب . ويسـتطيع الانسان مقـــابل ما يساوى « سنتين ونصف السنت»(١) أن يقضى مساءه متنقلا فى قاعات الفرجة الفسيحة الخشبية ذات الطـــابقين ، فيشاهد مختلف أنمـاط المسرح والأوبرا من طراز شنجهاى ، وبكين ، وأوبرا جـــدية فى قالب هـــزلى ، تؤديها فرق وألعاب المشعوذين ، ومباريات الملاكمة ، وصالة عرض أفلام سينمائية .

وفى الامكان تفسـير شيء من الاحســاس الدرامى الذى يمتــاز به الصينيون ، بأنهم يتمتعون بالحرية فى كل شيء ، فالأطفال يجدون تساهلا من آبائهم ، منذ نعومة أظفارهم ، فهم يلعبون كما يحلو لهم ، حتى آية سـاعة من الليل ، مهما كانت متأخرة ، وينـــامون ويغتسلون بقدر ما يشاءون • ويشب الصينى عموما فى جو من الاسترخاء والحرية ، لا تقيده فى الغالب آداب معينة للسلوك أو أحكام دينية تثقل على ارادته • واذا كنت قد لحظت عددا من الصينيين الهادىء الطباع بين معـــارفى ، فان الصينى الخجول مع ذلك انسان نادر الوجود • وتساهم البيئة الجريئـة

---

(١) السنت cent عملية أمريكية تساوى مليمين •

التي يولد كل صيني في أحضانها في خلق شعور بالأمان والطمأنينة في نفسه ، ويبدو هذا بصفة خاصة في قدرته على اللعب والتمثيل دون وعي أو خشية من سخرية الناس • وكانت هذه الحال مشكلة تجابه دواما رجال السياسة • وحاول شيانج كاي شيك ذات مرة تقويم طبيعة الصينيين تلك ، فبدأ حركة « نحو حياة جديدة » ، حاولت ، فيما حاولته من أشياء ، خلق « شعور بالخزي » في نفوس الأهالي • ولم تكن الدراما التي تعرض كل يوم في مدن الضين قد تأثرت بهذه الحركة ، عندما كنت في الصين • واليوم ، والصين يحكمها الشيوعيون ، فان التقارير تثبت أن المشاهد التي تمثل في الشوارع ، والحركات التمثيلية التي يؤديها الأطفال ، والممثلون العموميون والخصوصيون ، لم تحرم من نعمة الجمال ، وطابع الالهام •

والدراما مع الموسيقى (كما في الصين) ، أو مع الرقص (كما في الهند) ، غائرة الجذور في الوعي الجمالي لأهالي قارة آسيا ، لدرجة أن فكرة المسرح غير المزخرف الذي لا يتضمن أكثر من أداء عادي بالكلام والحركة التمثيلية لم تتطور الا في زمن متأخر • والألفاظ التي تعبر في الصين عن المسرح الحديث هي عموما : « المسرح الجديد » ، و «المسرح المتكلم» هوا جو hwa Ju • على أن كلمة « غربي » أو « أجنبي » ، قد يلائم كل منهما المسرح الحديث ، لأن تاريخ هذا المسرح هو في معظمه تاريخ النفوذ الغربي •

وترجع بداية المسرح الحديث في الصين الى عام ١٩٠٧ عندما ترجمت مسرحيتا « غادة الكاميليا » و « كوخ العم توم » ، وحورتا لتلائما المسرح الصيني • ونما الاهتمام بهذا النمط الغريب من الدراما المتكلمة نموا مطردا ، بيد أن اللغة كانت من أهم العقبات التي اعترضت طريقه •وكان الأدب حتى ذاك الحين وقفا على اللغة الرسمية المكتوبة التي كانت لقدمها غير مفهومة لأي انسان من غير الأدباء • بل لقد كان من العسير على الأدباء أنفسهم أن يفهموها اذا تليت بصوت مرتفع ، لما تحويه من كلمات متخصصة ، وعبارات متكلفة متحذلقة • فكانت مشكلة هذه المسرحيات الأولى الواردة من الغرب تنحصر أول كل شيء في شبه استحالة ترجمتها الى مثل هذا القالب اللغوي العتيق •

وكانت اللغة العامية التي يتحدث بها الناس ، والمسماة «بي هوا» pai hwa تعتبر سوقية غير لائقة لأي شكل فني • وقد حافظت الجامعات والدوائر الحكومية على هذا الجدار الصناعي الذي يفصل بين لغة الشعب واللهجة التي يتحدث بها • وسعى بعض المتعلمين لحمل السلطات على الاعتراف باللغة العامية « بي هوا » وسيلة شرعية للتعبير العام أو الرسمي ، ولم يفوزوا ببغيتهم الا في عام ١٩١٩ عندما جاهد

الطلبة فى جميع أنحاء الصين جهادا عنيفا فى سبيل خلق ما يسمى اليوم بالثورة الثقافية • وأخيرا استخدمت اللغة العامية فى جميع الأغراض الأدبية والمسرحية • ولم تستطع الدراما أن تتقدم تقدما جديا الا بفضل الاعتراف الرسمى باللغة العامية • وأتاح استخدام هذه اللغة مجموعة من التراجم القيمة المفهومة للآداب الغربية • وقد صيغت الدراما الأهلية بطبيعة الحال على نسق هذه الأعمال المترجمة • واستطاع الصينيون بعد أن ذللوا عقبة اللغة ، أن يقتبسوا من الغرب بالجملة نمطا من الواقعية الكاملة ، والوسائل الفنية (التكنيكية) الغربية فى الاخراج المسرحى ، والأزياء الحديثة (اما الأزياء الغربية أو الأزياء الصينية المحلية) ، والتصوير الصادق الحرفى للمخلوقات البشرية الحقيقية • وشيدت فى المدن العظمى دور للتمثيل ، فيها ستائر وأضواء ، وأدوات المسرح الغربى العادية • ومع ذلك فان الفرق التى قامت بجولات فى خارج الصين ، كانت تعالج مسرحياتها بحيث تعرضها فى النمط القديم من المسرح الصينى •

وكان الطلبة بين طلائع رواد هذه الأساليب الفنية الجديدة ، مثلما كانوا فى مضمار الاصلاح اللغوى • وعرض طلبة جامعة « نانكى » فى « تينسن » نصا مترجما من مسرحية « عدو الشعب » لابسن ، وجعلوا عنوان المسرحية « الطبيب الأحمق » ، حتى تجيزها الرقابة التى كانت تعتبر موضوعها متطرفا . وثمة جماعة أخرى من الطلبة فى مدينة بكين ، لمست فكرة عن تحرر المرأة فى مسرحية «مروحة اللادى وندرمير» فأخرجتها ، وحظيت بنجاح باهر • وما لبثت مسرحيات شو وجالسورثى Galsworthy أن ترجمت ، ومثلت من أجل ما فيها من رسالات أكثر مما فيها من فن •

وأخيرا ابتدأ ظهور كتاب المسرح الصينيين • وكان أولهم « تينج هسى لينج » Ting Hsi Ling ، وهو من علماء الطبيعة ، كتب مسرحيات من فصل واحد تعالج بعض المشاكل فى أسلوب « ابسن » • ويعتبر « هنج شنج » Hung Sheng و « تيين هان » T'ien Hun أكبر الكتاب الدراميين المحترفين فى الصين ، وتناقض مسرحياتهم المبادىء الكونفوشية من حيث انها تنتقد قواعد السلوك الأخلاقية القديمة ،وتدافع بثبات عن مبدأ الغاء نظام الأسرة القائم ، وعن حق كل شاب فى اختيار زوجه ، وحرية المرأة • وتبدو لنا هذه الأفكار فى الغرب عادية ، بيد أنها كانت متسلطة على المسرح تسلطا كبيرا مثلما كانت المشاكل نفسها متحكمة فى عقول الناس الذين كانوا يسعون الى التحرر من ربقة الماضى • ولم تزل مسرحية مثل « بيت العرائس » لابسن تفتن عقول الناس ، رغم أنها قد أصبحت بالفعل عملا قديم الطراز فى الغرب •

وقد صادفت حركة المسرح الحديث نفسها فى مستهل ثلاثينات هذا القرن بعض المصاعب • فقد اشتد أوار الثورات السياسية والأدبية التى ألهبت الصين كلها ، وملأتها بالآمال العراض ، وأجبر المتعلمون وأصحاب المثل العليا على تغيير مبادئهم والانتقال الى الأحزاب السياسية المضادة• وكابد المسرح انقلابات مؤلمة • وأثارت اللغة نفسها مشاكل جديدة • وتحولت لغة المسرح ، فأصبحت أكثر من مجرد حديث عادى من تلك الأحاديث التى يلقيها الانسان فى داره بصوت مرتفع • وجابه الكتاب مهمة خلق جمال حقيقى صادق والتعبير عن أفكار جديدة فى بيئة لم تكن تهتم الا بتوافه الحياة العادية • ووجد الفنان نفسه على حين غرة مجردا من كل تراث أو عرف يلجأ اليه ، ويطلب العون منه . وبدا أن جدب اللهجات العامية والاقليمية الذى تجلى مع قبول استخدام لغة الحديث بدلا من لغة الكتابة ، قد منع قيام مسرح مركز أو حركة درامية مجمعة • وثبت أن تباطؤ الصينيين فى اعتناق مذهب جديد للمسرح مشكلة أخرى • وكان أهم شىء فى الموضوع أن الحالة الاقتصادية الميئوس منها فى الصين قد عاقت ازدهار مسرح حى حديث يعتمد عليه كتاب وممثلون فى كسب عيشهم •

واستفاد المسرح من قيام الحرب اليابانية ، فقد استثيرت مشاعر الناس ، وألهمت الدعاية ضد اليابان جماهير المسرح وكتابه المتحمسين• وخلقت عملية نقل أجهزة الحكومة والفرق العسكرية ، بل والمتعلمين ، جملة الى مدينة شنجكنج ، من هذه المدينة مركزا طبيعيا للعمل الأصيل الخلاق فى الحقل الفنى ، الى جانب ادارة حركة المقاومة • وكانت ضروب اللهو المحلية المختلفة لا تتواءم بطبيعة الحال مع جماعات الوافدين من المتحذلقين الذين رحلوا عن بكين وشنجهاى ونانكينج وهانكو • وكان لابد من كتابة مسرحيات جديدة تتمشى مع مشاعرهم وترفه عنهم فى موطنهم الجديد • وظهر الكثير من المسرحيات خلال سنى الحرب ، أولها «البحث عن الذهب» ، وتعالج موضوع المضاربين الذين استغلوا الحرب فى مغامرات مالية ضارة بمصلحة الوطن ، وضربت هذه المسرحية رقما كان يعتبر قياسيا حتى ذاك الحين فى طول مدة العرض ، اذ استمر عرضها أربع وخمسين ليلة •

وانبثق مسرح شعبى خارج مدينة شنجكنج عاصمة الصين زمن الحرب ، وطافت عشرون فرقة مسرحية فى الأقاليم الداخلية تعرض « مسرحيات الشوارع » أو « الصحف الحية » ـ « هاو باو جو » • ولم يتوان الشيوعيون فى الشمال فى استغلال هذا النمط من المسرح البسيط كوسيلة لتأجيج المشاعر الحربية • وأخرج « هو شاو هسوين » Hu Shao Hsuen ، وهو كاتب مسرحى من حزب كومنتانج Kuomintang

أول مسرحيات الدعاية ، وجعل لها اسما وطنيـــا هو « كيف تـكون جنديا » ٠

وما حل عام ١٩٤١ حتى كان الربرتوار يضم أكثر من مائة مسرحية أشهرها « ألق سوطك » ٠ وتتناول هذه المسرحية الصغيرة ممثلا يشتمل بثوب ساحر عادى جوال ، كأولئك الذين نقابلهم كثيرا فى شوارع أية مدينة فى الصين ٠ ويقف الساحر فى ركن أحد شوارع المدينة ، ويشرع فى أداء بعض الحيل اليدوية البارعة ، وتعاونه فى ذلك فتـاة صغيرة ٠ وبعـد أن يتجمع عـدد كاف من النظارة ، تبدأ الفتاة فى اقتراف بعض الهفوات ، فيضربها الساحر بسوطه ٠ وهنا يندفع أحد الحاضرين (وهو تابع للسـاحر ولا ريب) ليدافع عن الفتاة ، ويصيح بالســاحر قائلا « ألق سوطك » ٠ ثم يلقى عدة خطب حماسية وطنية ٠ ومضمون العقدة أن الساحر الخبيث رمز لليابان المعتدية ، أما الفتاة المسكينة البريئة فهى الصـين ٠ وأينما عرضت مسرحية « ألق سوطك » أثارت حفيظـه الصينيين ، وكانت عاملا هاما فى رفع الروح المعنوية ٠ وقد نشر الكثير من « مسرحيات الشوارع » فى كتيبات ، فى قالب أدبى ٠ وراق المسرح الجديد فى نظر الحكومة ، وسر به الناس أنفسهم ، بل وتشكلت فـرق مسرحية ألحقت بأغلب الكتائب العسكرية فى كل من معسكرى كومنجتانج والشيوعيين ٠

وما أن أشرفت الحرب على نهايتها حتى كان المسرح الحديث قـد بلغ درجة عالية فى الانتاج ، وتكونت طائفة من الممثلين وكتاب المسرح المتخصصين الأكفاء ٠

وكان هناك على الأقل ستة كتاب مسرحيين كبار ، طوروا أساليبهم وقوالبهم الخاصة المتميزة ، بعد أن مروا بتجربة طويلة فى هذا المجال ٠ وقـد أنجز « تيين هـان » Tien Han. وهو من طلائع الرواد ، تطوره السـياسى والفنى ، بعد أن استهل بكتابة مسرحيات تتناول الاصلاح الاجتماعى ، وانتهى بمسرحيات « ماركسية » ضخمة ٠ وأوسع روائعه انتشارا مأساة ذات ٢١ فصلا ، سياسية الموضوع ، وتسمى « قصـة النساء المليحات » ، وتتضمن ما يسميه « الدعاية المركبة » ، تستخدمفى عرضها لوحات ثابتة وصور متحركة الى جانب التمثيل الدرامى الأصلى، وتذوب الفواصل التى تقوم بين النظارة والمؤدين ، وتتخلل المشاهـد التعليمية والتربوية مشاهد تمثيلية حية ٠ و « تيين هان » اليوم رئيس اتحاد فنانى المسرح ، فى الدولة الشيوعية ، وعميد كتاب المسرح الصينى الحديث ٠ وكان فى الجانب الآخر من السياج السياسى « هنج شنج » Hung Sheng الذى اشتهر بصياغته للغة الجديدة ، و « لى تشين وو » Li Chien Wu الذى أثارت هزلياته الأخلاقية ضحك الناس فى فترة

سياسية عاصفة • أما « كو مو جو »Kuo Mo Jo، وهو شاعر ومؤرخ وكاتب مسرحى ، فانه اكتسب شهرة كبيرة بمآسيه التاريخية التى كان يجرى أحداثها فى القرن الثالث قبل الميلاد • وقد هاجم النقاد فى بادىء الأمر مسرحياته ، للبون الشاسع بين لغتها الحديثة ومناظرها العتيقة • ونعت حكومة كومنتانج على مسرحياته أنها تقيس الماضى على الحاضر قياسا غير موفق • وبعد انتهاء الحرب مباشرة ، قام بزيارة الاتحاد السوفيتى ، ولجأ بعد ذلك من تلقائه الى هونج كونج ، ثم عاد منها نائبا لرئيس جمهورية الصين الشعبية عندما استولى الشيوعيون على مقاليد الأمور •

وكان فى هونج كونج ، وفى ظروف مماثلة ، « هسى ين Hsi Yen » وهو من أكفأ كتاب المسرح فى الصين • وتعالج مسرحياته ، فى أبسط لغة ممكنة ، الاضطرابات العاطفية التى يعانيها أفراد الطبقات المتعلمة ، وغرور المواطنين من عامة الشعب • ومسرحياته ، على غرار مسرحيات « تشيكوف » ، خالية من الذرى ، ولكنها قوية ، ومثيرة ، باستتمامتها ، واخلاصها ، وما تمتاز به من حرفية فنية صحيحة •

وأعتقد أن أعظم كاتب أنجبته الصين فى مجال المسرح الحديث ، هو « تســاو يو » Ts'ao Yü ولد فى عام ١٩٠٥ ، وبدأ حياته فى المسرح فى سن المراهقة حين مثل دور « نورا » فى مسرحية « بيت العرائس » (وكان النساء لم يزلن ممنوعات من الظهور على المسرح حتى ذاك الحين) • وقد وزع وقته ، لفترة ما ، بين التمثيل والكتابة للمسرح• على أنه سرعان ما اتضح أن موهبته الكبرى تنحصر فى الأدب • وبين عامى ١٩٣٤ ، ١٩٣٧ أخرج ثلاثيــة شاسعة الأبعاد ، أكسبت المسرح الحديث شعبية كبيرة لم يسبق لها مثيل ، تلك هى « العاصفة » (تسع طبعات) ، و «شروق الشمس» (اثنتان وعشرون طبعة) ، و « الفلاة » (اثنتا عشرة طبعة) • وتفصح هذه الأرقام التى لا تشمل المئات العديدة من العروض التى ظهرت فيها هذه المسرحيات ، وما حظيت به من شعبية متصلة ، عن النجاح الهائل الذى لاقاه ذلك الكاتب الذى لم يبزه أحد فى مضمار المسرح الحديث فى الصين •

ومسرحية « عاصفة » أبشع مأساة فى المسرحيات الثلاث ، تعرض أمام صورة خلفية لمنجم فحم ، سبع شخصيات تورطت بشكل غامض فى علاقات فاحشة مع المحارم • ويظهرنا الفصل الأخــير على شخصيتين تهلكان بتيار كهربى يسرى فيهما من سلك قطعته العاصفة ، وشخصية أخرى تنتحر ، واثنتين يصيبهما الجنون • والموضوع الذى تستبطنه المسرحية هو استحالة التحكم فى مآسى الحياة ، وعجز الانسان أمام القدر •

أما مسرحية « شروق الشمس » فانها تتضمن بعض العلاقات الجنسية المعقدة بنوع ما ، تضيف لونا من العاطفة الكالحة الى صراع يقوم بين مضارب وغد وبين بعض العمال الطيبين . وتظهر فيها البطلة وقد تناولت جرعة من الحبوب المنومة عندما يصل حبيبها الذى ينبئها ، وهو لايدرى أنها تموت ، أن الشمس أشرقت ، والربيع أقبل ، ويهيب بها أن تلحق به فى كفاحه ضد مظالم الحياة . وقد بعث « ماوتسى تونج » برقية تهنئة خاصة لتساو يو فى شنجكنج بعد أن شهد أول عرض لهذه المسرحية التى حظيت بنجاح كبير فى كل من المنطقة الشيوعية ومنطقة كومنتانج.

أما مسرحية « الفلاة » فانها تحكى قصة رجل فشل فى الحب ، فيثأر لنفسه من المجرم الذى كان السبب فى شقوته ، والمحبوبة القاسية الفؤاد ، ويصيب انتقامه أطفال أسرتيهما ، وفى ثورة غضب عارمة يقتل بعض الناس ، ثم ينتحر ، وهو « وحيد فى الفلاة » .

ومن هذه الفورة فى التشاؤم والفاجعة ، سار « تساو يو » حثيثا صوب الأمل والايمان بنظام جديد فى الحياة يحل محل مفاسد الماضى . ومن مسرحياته : « رجل بكين » ، وتحكى قصة بحث أجراه عالم أنثروپولوجى على جمجمة « رجل بكين » . وتظهر المسرحية هذا العالم رجلا متمدنا لأقصى درجة ، على نقيض أفراد الأسرة العتيقة الطراز التى يعيش بينها فترة مؤقتة فى بكين . وتغدو الجمجمة رمزا لقوة حياة الانسان ومناعتها فى وجه البناء الحضارى السطحى الفاسد . وتصور مسرحية «العشيرة» أربعة أجيال تعيش تحت سقف واحد ، وتصف ما يقع بين أفرادها من اصطدام ، وانحلال الكبار ، وانتصار الشباب . أما مسرحية « الجسر » ، وهى آخر مسرحياته قبل انهيار كومنتانج ، فانها تعالج أهمية الصناعة فى الصين الحديثة .

وكتب « تساو يو » أيضا أحسن مسرحية عن الحرب ، وتسمى « التطور » ، والشخصية القيادية فيها هى شخصية دكتور تينج Dr. Ting التى شاعت وأصبح اسمها علما مألوفا فى البيوت ؛ وتمثل الخدمة التى تؤديها هذه الشخصية بمعالجتها الجنود المجروحين، وحدة الصين الروحية فى وجه الاعتداء اليابانى . وكان على «تساو يو» مثله مثل سواه من كتاب المسرح الحديث ، أن يتفاعل مع الأحداث السياسية . وقد هاجم الشيوعيون المسرحية لأنها تقدم شخصية جليلة يستحيل عليها — على حد قولهم — أن تعيش فى ظل حكومة سيئة مثل حكومة شنجكنج . واعترضت عليها بالمثل حكومة كومنتانج . فقبل أن تعرض المسرحية ، أمر مدير التربية باضافة بضع سطور من الدعاية لصالح الحزب الحاكم . وعندما قدم عرض خاص حضره شيانج كاى شيك ، طلب هذا أن يراعى فى العروض المقبلة — حتى لا يكون ثمة

نزاع وخلط في اللون السياسي للمسرحية ـ أن يوضع علم كومنتانج على جدار المستشفى ، وأن يغير لون حزام البطن (الذى يرتديه الصينيون للوقاية من البرد والرطوبة) من اللون الأحمر المعتاد الى اللون الأبيض.

وفي عام ١٩٤٦ دعت وزارة الخارجية الأمريكية تساو ومعه الكاتب الروائى لاو شو Lao Shaw لزيارة أمريكا لمدة عام واحد . وبعد عودة تساو يو ، هجر المسرح مؤقتا ، وصرف اهتمامه الى عمل الأفلام السينمائية . ثم ترك السينما ، وأخلد الى سكون طويل ، « سكون اليأس » كما أسماه ، وكما فعل كل كاتب خلاق ، بسبب الاضطرابات السياسية التى اجتاحت الصين قبل طرد حكومة كومنتانج . واليوم (١٩٥٥) يعمل « تساو يو » تحت الحكم الشيوعى ، وهو بصدد اصدار عمل جديد ناجح شبيه بالمسرحيات التى كتبها من قبل .

وقد أعدت جماعة الجزويت فى بكين ، فى عام ١٩٤٨ ، بحثا شاملا تناول ألفا وخمسمائة عمل من مسرحيات وروايات الصين الحديثة ، وذلك بسبب الأزمة الأدبية الشديدة التى تواجه الفنانين الصينيين وجمهورهم . وتتضمن التقدمة لهذا الكتاب الفقرة البديعة التالية التى رأيت ضرورة الاستشهاد بها فى هذا المجال :

« الكتاب الصينيون الحديثون ... ملحدون ، وماديون ، ووضعيون، وعقليون ، وعدميون ، و « لا أدريون »(١) ، و « صاديون »(٢) ، وهم جماعة من المشككين ، المتحررى الفكر ، الدنسين . وجميع الكتاب الناشئين على وجه التقريب ، اما أشخاص قد تمكن منهم الخوف ، أو جذبوا الى معسكر الشيوعيين وأصبحوا أعضاء فى صفوفهم . أما الكتاب القدامى ذوو التجربة السابقة الطويلة والمكانة المرموقة ، فانهم اما أجبروا بالتخويف على تبنى العقائد الشيوعية ، أو سمح لهم ، بعد اعتذارهم ، بأن يحتفظوا بلون مقلقل من الاستقلال فى الرأى ، حتى لم يبق منهم من يملك من الشجاعة ما يستطيع معه أن يقف من الشيوعيين موقف معارضة صريحة . وعلى ذلك أصبحت الحركة الأدبية كلها فى الصين حكرا للشيوعيين ، وأصبح من الواضح أن الأعمال والكتاب الذين ورد ذكرهم فى الصفحات التالية ، انما يمثلون عرضا للأدب اليسارى فى الصين » .

ولا أظن أن هذه الفقرة قد كتبت بتأثير العاطفة . ومع التسليم بأن

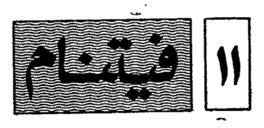
---

(١) اللاادرية agnosticism : انكار قيمة العقل وقدرته على المعرفة . المترجم

(٢) الصادية sadism : الحصول على الانفعال الجنسى أو اشباعه بانزال الأذى البدنى أو النفسى بالغير . المترجم

وجهات نظر الجزويت قد تكون متحيزة ، فان هذه التقدمة تعتبر ادانة للأدب الحديث فى أمة برمتهـــا · ومن الثابت أن جميع المتعلمين فى الصين كانوا يتبعون اتجاها يساريا بنوع ما ، ولفترة طويلة قبل انتصار الشيوعيين ، الأمر الذى يحير كل أجنبى محايد يتتبع الأحداث · وقـد أخذ عدد كتاب المسرح الحديث الذين عارضوا نظام شيانج كاى شيك أو كانوا يساريين أو حتى شيوعيين حقيقيين يتناقص ، ويشهد ذلك ولا ريب على السقم المتمكن من جذور الموقف السياسى فى الصين قبل قيام النظام الشيوعى · والمسرح الحديث فى الصين بوجه عام وليـد الثورة ، بل ان أساس اللغة ونصيبها فى الأدب قد استقرا بفضل الثورة · ولم يكن منـــاص من أن يصبح الفن ، بجميع أشكاله ، ســـلاحا فى أيدى الصينيين ، وأداة لتحقيق الأهداف الاجتماعية ، والأغراض السياسية ، أو بتعبير آخر ، ان معظم الصينيين قد شعروا بأن حالة بلادهم ميئـوس منها بحيث كان من الضرورى توجيه كل الجهود والمساعى ، فنية كانت أم غير فنية فى طريق اصلاح البنيان الاجتماعى . وقد أسهمت المسرحيات المستوردة من الغرب ، من ابسن الى جالسويرثى ، فى هذا السبيل · ومن العسير فى ظل الحكم الشـيوعى تغيير هذه الحال · وفى الامكان بالطبع أن ينحاز الفن الجيـــد ، فى مجال السياسة ، الى اليمين أو الى اليسار ، بيد أن الضغوط المتلاحقة التى تعـــرض لها كتاب المسرح فى الصين ، ولم يزالوا بالتأكيد يتعرضون لها ، قد تعنى استحالة قيـــام مسرح حديث جيد لا يقيده شىء ولا تعترضه عوائق ، وتعنى أن العمـل الباهر الذى استهل به كتاب من أمثال « تساو يو » لا يمكن أن يعطى ثمرته · وهناك دواما الأوبرا التى يمكن اللجوء اليها · وقد يصبح النمط الدرامى الشيوعى المتأجج حماسة وسيلة كافية لتسلية الشعب ، وحقيق بالموهبة المسرحيـــــة التى يتمتع بها الصينيون ألا تندثر ، الأمر الذى يكشف عنه ظهور المسرح الحديث وتطوره ، ولا بد منطقيـا أن تستمر كتابة المسرحيات الجميلة · بيد أنه يحتمل دائما أن تتحول الصين مباشرة من الأوبرا الكلاسية الى السينما ، وتستغنى كلية عن الدراما الحيـــة الحديثة ·

لقد انتقل شطر من بلاد الصين انتقالا مباشرا من العربة التى تجرها الثيران الى الطـائرة ، دون أن يمر بمرحلة متوسطة ، مرحلة الســـكة الحــــديدية · ويحتمل فوق ذلك أن تتجنب الصين الثورة الصناعية التقليدية ، فتنتقل مباشرة من حضارة زراعية الى حضارة ذرية · ولعل المسرح يترسم طريقا موازيا لهذا الطريق ·



١١ فيتنام

قليل من البلاد ما وصف بدقة أشد مما وصفت به مجموعة الدول التى كانت تعرف عادة باسم الهند الصينية الفرنسية : كامبوديا ، ولاوس ، المتأثرتان بالحضارة الهندية ، وفيتنام ، كما تسمى حاليا (وتتكون من أقاليم « أنام » القديمة ، كوشن تشينا ، وتونجكين) فى الجانب الصينى . وينبسط على الجانبين طبقة رفيعة من النفوذ الغربى المنبثق من الفرنسيين الذين صنعوا هذا المزيج العجيب من الأمم تحت ستار حكم أوروبى ، وسيادة موحدة . ولعل الشىء الوحيد الذى أغفله هذا الاصطلاح القديم (أى الهند الصينية الفرنسية) هو الشعب نفسه وآماله القومية . وقد أعاد الاستقلال الحديث الذى حصلت عليه هذه الأجزاء المنفصلة من الهند الصينية الفرنسية قدرا من الشخصية السياسية الى كل منها ، وأصبحت الروابط التاريخية والثقافية التى تجمع البعض منها مع الهند ، والبعض الآخر مع الصين ، جلية بارزة ، على مستوى دولى ، رغم الصدع الذى قسم فيتنام الى شقين : شيوعى ولا شيوعى .

ويعرف شعب فيتنام ، سلاليا ، باسم (فييت) Viet ، وهى كلمة صينية . ومنذ القرن التاسع ، حين لم تكن الصين قد ضمت الأقاليم الجنوبية القصوى ، كان الصينيون يسمون جميع شعوب الجنوب « باتش فييت » Bach Viet ، أى « مائة فييت » . ورغم أن هؤلاء « الفيت » كانوا قريبين جدا من الصينيين ، من الوجهة العنصرية ، فان هذه التسمية كانت ضربا من التحقير ، لأن الصينيين كانوا يعتبرون جميع الشعوب التى تسكن شمال أو شرق أو غرب الصين ، وجنوبها على الأخص ، أدنى منهم منزلة . وكان أهالى فيتنام

أشد شـــعوب « المـائة فييت » بأسا ، وضراوة فى مقاومة توسـع الصينيين وامتصاصهم لغيرهم من الشعوب . وفى القرن التاسع ضمت الصين أراضى فيتنام بالقوة ، وأطلقت عليها اسم « أنام » أو « البـلد الجنوبى المستكين ، لتذكر أهلها بخضوعهم لها . وكان تاريخ فيتنام ، من هذا العهد حتى قدوم الفرنسيين ، الى حد كبير ، تاريخ معاملة الصين القاسية التى لا هوادة فيها للفييت ، وكفاح هؤلاء ضـــدها . واستطاع الفييت ، من حين الى آخر ، أن يفكوا قيودهم ، ويغـيروا على الفور اسمهم ، فـــكانوا مرة « نام فييت » Nam Viet (الفييت الجنوبيون) ، ومرة أخرى « دى فييت » Dai Viet (الفييت العظام) وفى فترة أخرى قصيرة ، أخذتهم العزة ، فأطلقوا على أنفسهم الاســم الشامل « داى نام » Dai Nam (الجنوب العظيم) . ولم تكن هـذه العهود من الحكم الفيتنـــامى الذاتى تدوم طويلا ، فـكان الصينيون يعودون الى غزو فيتنام ، وتسميتها بتلك العبـــارة المهينة القديمة « أنام » . والعجيب أن الاسم الجديد لهذه البلاد ، وهو « فيتنام » ، الذى يعنى بصفة عامة (أرض الفييت الجنوبيين) قد ارتضاه اليوم جميع الفيتناميين اسما شرعيا لبلادهم ، سواء من كان منهم فى الشمال الشيوعى ، أو فى الجنوب ، ويتضمن اليوم فكرة التحرر من كل من الحكم الصينى القديم ، ومن العدو الأحدث عهدا ، وهم الفرنسيون .

ويشبه الفيتناميون الصينيين جسما وهيئة ، ولغتهم لهجة نغمية اشتقاقية ، ترتفع وتنخفض فى سلم موسيقى خاص بهـا . وجميع العادات القومية فى فيتنام ، على وجه التقريب ، صينية ، من عادة « كوتاو » Kowtow — أى السجود فى المناســبات الاجتماعية الرسمية ، الى طقوس الدفن . وكانت كتابتهم تجرى بالرسوم الصينية حتى بضع عشرات السنين الماضية ، عندما صبغ الفرنسيون لغـــة البلاد بالطابع الرومانى ، فجعلوا لها الحروف الأبجـــدية والعـلامات المميزة المستخدمة فى أوروبا وأمريكا . وقد استعار الفيتنـاميون من الصينيين ، مع شىء من التغيير ، أو دون أى تغيـــير ، الأخـــلاق الكونفوشية ، وعبادة الأسلاف ، ومجموعة من قواعد السلوك الغامضة الصـــارمة ، حتى عاداتهـم الرئيسية فى الأكل : أوعيـة الأرز الأبيض المصقول المخلوط بالتوابل ، والخردل ، وصلصة الصويا ، والتى تقدم على أطباق التنين المصنوعة من الصينى الأزرق والأبيض . ومسرحهم هو الآخر صينى (ماخلا لغته) بموسيقاه ذات الصنوج ، وقصصـه التاريخية التى تتناول الأباطرة والقواد ، والأبناء والزوجات المخلصات . ومع ذلك فان المسرحيات الصينية التى تمثل باللغة الصـــنية ، على

الأقل فى منطقة سايجون ، العاصمة ، أكثر شـــعبية من المسرحيات المحلية ، وسبب ذلك أن الصينيين الموجودين فى هذه المنطقـــة يزيد عددهم على الفيتناميين أنفسهم .

بدأ المسرح الفيتنامى فى القرن الثالث عشر حين وجـــد ممثـــل صينى فى صـــفوف الجيش الصينى الذى كان يغزو فيتنام آنئذ ، فى احدى الحملات العسكرية التى كانت الصين ترسلها الى فيتنام بصفة دورية . ووقع هذا الممثل أسيرا فى أيدى الفيتنـــاميين ، وقبـــل أن يتولى تدريب فرقة منهم على أصول الفن وأسرار الأوبرا الصينيـــة ، فى مقـــابل حياته ، وعرف المسرح الذى أنشأه باســـم « هـــات بوا » Hat Boi وهو المسرح الكـــلاسى فى فيتنام ، ولم يزل يعرض الى اليوم ، من حين الى حين ، فى نمط معدل تعديلا كبـــيرا ولا ريب ، باسم « المسرح الصينى الفيتنامى » ، ولا يختلف فى شىء عن الأوبرا الصينية ، اللهم الا فى درجة جودته .

وتتصل العقد المسرحية أساسا بالفترة التاريخية المعروفة باســـم « الممالك الثلاث » والتى تبدأ فى حوالى القرن الثالث الميـــلادى . وتشبه اغطية الراس الحمراء الوبرية ، والثيـــــاب المطرزة بالترتر نظائرها فى المسرح الصينى . وتلوح الأكمام البيض الطوال التى تغطى اليـــدين بحركة دائرية تؤكد ايماءات الممثـــل . و « الوجوه الـــكبيرة المصبوغة» يجرى عليها هى الأخرى ضروب مخيفة من التنكر ، تعبر عن الطيبة ، أو الخبث ، أو الشـــجاعة ، أو الغبـــاء . ولم تزل الرموز الصينية باقية ، فالكرسى يرمز الى الجبل ، والسوط الى الحصان ، والغصن الى الغابة . حتى أوزان الشعر الصينى التى تستخدم المقاطع الخمسة للتعبير عن الحزن ، والمقاطـــع السبعة للفرح ، قـــد حاكاها الفيتناميون ، رغم القدر الهائل من الافتعالات اللغوية اللازمة لجعـــل النبرات والأنغام الفيتنامية مطابقة للاطار الصينى .

واندثر مسرح « هات بوا » مع توالى القرون . ويتحدث عنه الناس عادة كذكرى لتراث فيتنام الثقافى الذى كاد أن يطويه النسيان . وقـــد حظى هذا المسرح فى الأيام الأخيرة بموجة من الاهتمام عندما قام «دوان كوان تان »Doan Quan Tan، وهو من أبرز علماء فيتنام ، وكان مديرا للمكتبة الأهلية بدرجة وزير ، فأحيا أعظم عمل من روائع « هات بوا » ، ونسقه بحيث يصل الى أفهام جمهور الشعب الذى لا دراية له بهـــــــذا اللون من الفن المسرحى . وكان يقدم قبـــل كل عرض محاضرة تشرح المسرحية وتفسرها حتى يضمن أن تجذب بروعتها أكبر قدر من انتبـــاه وعطف النظارة . وكانت المسرحية التى اختارها من نمط « هات بوا »

هى « طريق هيو دنج » The Path of Hue Dung أو « مثال من الحكمة الكونفوشية » ، وهى مأساة موسيقية صينية فيتنامية من أربعة فصول، تجرى أحداثها فى عهد « الممالك الثلاث » ، وتؤديها فرقة من الممثلين الرجال وحدهم ، وتعالج فكرة الصداقة بين الرجال (أربعة أخوة أشقاء ، موظفون بالبلاط ، وقواد بالجيش) ، باعتبارها مرتبة سامية من مراتب النفس البشرية تعلو كل الفضائل ، حتى فضيلة التضحية بالنفس من أجل الحب بين رجل وامرأة ٠ وتتحرك الدسيسة والخيانة اللتان تتميز بهما الأوبرا الصينية ، فى شخص قائد خائن اغتصب العرش ٠ وفى النهاية ، ينزع الخائن من العرش ، خلال خطة ذكية بارعة، وتبرز فضيلة الطاعة كأسمى مراتب الشهامة والرجولة الحقة ، ويتجلى فى شخصيات الأصدقاء الأربعة شعور دقيق صارم بأقصى مراتب الحق والباطل ٠

وظهر منذ حوالى خمسين عاما نمط منقح من « هات بوا » باسم « كى لوونج » «Cai Luong» ، أصبح اليوم أكثر المسرحيات فى فيتنام شعبية ٠ ويقوم هذا النمط فى شكله على أساس الأوبرا الصينية ،ولكنه اكتسب جدة ونضرة فيتناميين ٠ وتحتفظ موضوعاته بالمظهر القديم للأبهة الصينية ، ولكنها صبغت بلون اجتماعى يعكس بعض مشاكل الحياة الحاضرة فى فيتنام ــ منها حرية الفرد فى مواجهة نظام الأسرة ، ورقابة الحكام ، والصلات العائلية بين الزوج والزوجة داخل المنزل ٠

أما الموسيقى التى تعترض الأداء فى كل لحظة هامة من الفعل المسرحى ، فانها لا تتكون من الألحان التقليدية ، وانما من فقرات من الأغانى الفرنسية الأمريكية القديمة . وتعزف بين الفصول فرقة موسيقية مكونة من أربع آلات ٠ ولا تزيد « كى لوونج » عن كونها ضربا من الأوبريت الفيتنامى ، وتدنو أحيانا من نمط الفودفيل ٠ وفى خلال العرض يقوم عمال المسرح بتشغيل أجهزة الاضاءة ، وينبثق التأثير المناسب عندما تغمر خشبة المسرح بالضوء الأحمر فى المشاهد التى تكشف عن سر غامض (كأن تتعرف أم على طفلها المفقود منذ مدة طويلة) ٠ وتنحصر المهمة الرئيسية لكتاب المسرح الملحقين بفرق « كى لوونج » القليلة التى تعمل فى سايجون والمدن الكبرى فى استنباط عقد روائية جديدة ، وتوفيق الأغانى الجديدة على الألحان الموجودة من قبل٠

وقد جرت محاولة لخلق مسرح مجرد من الموسيقى أو الغناء يعتمد اعتمادا كليا على التمثيل والكلام والفكاهة ، ويعرف هذا النمط باسم « كتش » «Kich» ، وكانت مسرحياته حتى عام ١٩٥٥ هزليات خفيفة ٠ والغريب فى أمر هذه المسرحيات أن مجالها الرئيسى فى الامتاع

كان بين حركات الشباب والكشافة ، حيث يجلس الصبية حول نار المعسكر ، ويعتمدون اعتمادا كليا على امكانياتهم الخاصة فى اللهو والتسلية ، ويخترعون تمثيليات « كتش » خاصة بهم • وفى أثناء القتال ضد الفرنسيين ، استخدم مسرح للأولاد من هذا القبيل للترفيه عن الجنود ، ولنقل الرسائل السرية بين صفوف المقاتلين • وتأثير الفرنسيين على مسرح كتش أمر واضح • ويرى بعض الكتاب أن هذا المسرح سوف يكون فى المستقبل أسلوبا تعبيريا هاما يرتبط ارتباطا وثيقا وحقيقيا بشعب فيتنام •

وفيتنام ، فى وقت كتابة هذه السطور ، بلد يقاسى آلاما ومتاعب كثيرة ، ويعكس مسرحه هذه المقاساة كما تعكسها مشاكلها السياسية • ويقوم القليل من الأدباء الموجودين بها بتحرير مقالات من وقت لآخر يرثون فيها أحوالهم • وكتب أحدهم أخيرا يقول : « يستيقظ الفيتناميون من سبات عميق » ، وانه لا يوجد فى الوقت الحاضر سوى « قوة دون مضمون ، وتمجيد دون موضوع ، ولون من الحماسة الفارغة» . وكتب آخر متحدثا عن المستوى الضعيف للأدب ، ومتأسفا لأن فيتنام «مضطربة ومرتبكة بدرجة كبيرة » • ويتحسر كاتب آخر لأن « الحكومة لا تهتم بمشاكل الثقافة والفنون الا قليلا لأنها منهمكة فوق كل شىء بأمور الدعاية » • ثم يضيف قائلا : « بيد أن الفن والثقافة هما أفضل ألوان الدعاية » • على أن المشكلة الحقيقية فى فيتنام هى أن تكتشف فنها وثقافتها ، وان ما بها من الفن والثقافة فى الوقت الحاضر لشىء ردىء وهزيل •

والآن ، وفيتنام قد حطمتها حرب ضروس شنتها ضد قوى الاستعمار، ثم مزقتها المبادىء الى معسكرين متضادين يرزحان تحت النفوذ الأجنبى، فانها أصبحت متخلفة كثيرا فى الناحية الثقافية • والمسرح القومى الكبير الفخم الذى يقوم فى قلب مدينة سايجون ، ويعتبر من أضخم مبانى فيتنام ، قد أصبح اليوم رمزا لانهيار المسرح فى البلاد • وقد شيد هذا المسرح لتؤدى فيه فرق التمثيل الفرنسية التى تزور المستعمرة أحدث الروائع الناجحة فى باريس • بيد أن المسرح تعطل معظم الوقت خلال السنوات التسع الطويلة التى استغرقتها الحرب الأخيرة فى الهند الصينية ، واستخدم بعض الوقت مقرا للاجتماعات السياسية والخطب المدنية ، وازدحم الآن بدرجة مفرطة باللاجئين الفارين من القسم الشمالى الشيوعى • ويبدو من غير المحتمل فى المستقبل أن يستخدم هذا المبنى مسرحا يعرض فيه أى لون من المسرحيات ، صينية كانت أو غربية ، أو حتى فيتنامية .



١٢ هونج كونج

هونج كونج جزيرة خارج الساحل الجنوبى للصين ، تشكل مع شبه جزيرة « كولون » ، وهى شريحة من القارة نفسها ، ما يسميه الانجليز هناك المستعمرة . وكان احتلال هذا الاقليم احدى نتائج حروب الأفيون المشهورة فى القرن التاسع عشر ، التى يدعى المؤرخون فى شأنها أن انجلترا وأمريكا كانا يريدان الشىء الكثير من الصين فى حين لم تكن الصين تريد منهما الا القليل ، فكان بيع الأفيون الوسيلة الوحيدة لموازنة هذه التجارة غير المرغوب فيها . وتتمع هونج كونج بقدر كبير من المفاتن فى أسلوب حياتها المنظم ، وليس المسرح لسوء الحظ من مفاتنها .

ومع أن هونج كونج جزء مكمل للصين من النواحى الجغرافية والثقافية والتاريخية ، الا أنها تبدو بلدا أجنبيا مجاورا . وهى فوق ذلك شبيهة بالخزان الذى يمتص الفائض من سكان الصين فى القارة . ويأتى اليها الكثير من هؤلاء السكان طالبين اللجوء السياسى . وعندما كنت فيها لأول مرة فى عام ١٩٤٩ ، كانت أشبه بمعسكر شيوعى فسيح يضم القادة والمفكرين الذين يترقبون العودة الى بلادهم ظافرين . وفى عام ١٩٥٥ ، كانت هونج كونج ، بنوع ما ، « فورموزا » ثانوية ، تموج بالتجار ، وأعداء الشيوعية الذين هربوا منها بأرواحهم ، وجاءوا يعيشون فيها حياة يأس وقنوط . ومعظم سكان الجزيرة ، رغم ما يتدفق عليها من اللاجئين السياسيين ، من اقليم كوانتونج ، أغنى أقاليم الصين الجنوبية ، وعلى الأخص من العاصمة « كانتون » . ومن ثم فان مسرح هونج كونج ، مسرح كانتونى .

والأوبرا الكانتونية ، وتسمى كوسينج Kosing (أى المسرح العظيم) تماثل فى أساسها أوبرا بكين . ويمثل فنان كميى لان فانج فى جنوب الصين ، وفي هونج كونج أمام جماهير من النظارة في مثل ضخامة

الجماهير التى تشهد أداءه فى الشمال ، وتعى كلماته كل الوعى • ولما كانت اللغة الكانتونية لهجة محلية (ففيها مثلا خمس نغمات فى لحنهـــا المتواتر ، فى حين لا تملك لغة بكين غير ثلاث) ، فان مسرحها لا يختلف كثيرا فى شكله عن مسرح بكين المقارب له • وهونج كونج بطابعها الذى يغلب عليه التأثير الغربى القوى ، برهان ساطع على النكسة التى تصيب الأوبرا الصينية كلما ابتعدت كثيرا عن موطنها الأصلى الذى تسمو فيه الى ذروة الكمال • وشكل المسرحين فى جوهره واحد ـ فكل منهما يتضمن مسرحيات تاريخية تحكى قصص الأباطرة ، والقواد ، و « الوجوه الكبيرة المصبوغة » ، وفيه خادمات مرحات ، وممثلون تدور عيونهم يمنة ويسرة فى توافق زمنى مع دق الصنوج الكبيرة ، وموسيقى تصلصل ، وأغان فـــــردية Arias ، والقاءات منغمة ، وفواصل هزلية • على أن قدرا من التجديد قد تطرق الى هذا الفن فأبعده كثيرا عن جوه الصينى الأصلى المتميز • وقد امتدت هذه التغييرات من هونج كونج ، ونفذت الى الصين نفسها ، حتى بلغت كانتون على أقل تقدير •

واذا سألت صـينيا عن الفرق بين نمطى الأوبرا ، أجاب دون تردد بأن الفرق ينحصر أساسا فى الموسيقى والمنـــاظر • أما الموسيقى التى تصاحب الأوبرا الكانتونية ، وعلى الأخص كما تعزف فى هونج كونج ، فانها تسمى « الموسيقى الصفراء » ، ومعنى ذلك أنها كلاسية مصطنعة ، والعـــلاقة بينها وبين الفن كالعـــلاقة بين « الصحافة الصفراء »(١) ، والصحافة الجدية المحترمة • وهى تهتم بعض الشىء بالألحان الكلاسية ، ولكنها تضيف لمسة من العاطفة والرقة الى كل أغنية ، بل ان ألحانهـــا لتصلح فى بعض الأحايين لأن يرقص الناس على ايقاعها فى صالة رقص غربيـــة • وتتكون الفرقة الموسيقية من آلات الماندولين ، والكمان ، والساكسفون ، ولم يبق فيها من مجموعة الآلات الخاصة بالفرق الموسيقية الكلاسية الشرقية غير المصفقات الخشـبية والصنوج • وفى كل شهر أو حوالى الشهر ، تؤلف موسيقى من نوع جديد (وقد تكون أفكارها نفس أفـــكار الأوبرات الأصلية القديمة) تتجاوب مع الأذواق المـــولة عند الصينيين المحدثين فى هونج كونج وكانتون . هذا الانتاج المستمر الدائم للأغانى أمر يجهد مؤلفى الأغانى ويستنفد طاقتهم ، مثلما يحدث للمؤلفين الموسيقيين فى هوليود •

أما بخصوص المناظر والمهمات المسرحية ، فان فكرتها الاجماليـــة غريبة على الأوبرا الصينية الكلاسية • وتنحصر مسئولية هذين العنصرين

(١) الصحف التى تزخر بالمقالات المثيرة ، والاخبار التى فيها مبالغة وتهويل وفضائح الخ.

من عناصر الحرفة المسرحيـــــة ، حسب النظرية الجمالية الصينية ، فى شخص الممثل ، وفى حـــــدود الشعر الذى ينتظمه دوره • فاذا كان الممثل كفءا وجديرا ، بمهنته ، فانه يكفيه أن يشـــير لمتفرجيه فيجعلهم يتخيلون جبلا أو بحيرة ، أو شبحا ، أو كارثة • وليس من شأن تصوير الخلفية المفروض أن تتحرك الشخصية فى نطاقها تصويرا فعليا وواقعيـــا الا اضعاف قدرات الفنان • ويعتبر الفنان الكلاسى أن المناظر والأدوات المسرحية الواقعيـــة تخل بتوازن التمثيل الصامت الذى يؤديه الممثل ، وتعرقل الحركة السريعة التى يخلقها تغير المناظر الوهمية المتخيلة •ومع ذلك فان الستائر الخلفية فى هونج كونج ترتفع وتهبط ـ وأحيانا كثيرة فى وسط المشاهد ـ فتعرض على الأنظار كل شىء ، من حوائط الحصون، الى المعابد والقصور ، وتملأ أصائص النباتات خشبة المسرح ، اذا كانت تصور حديقة • أما الأبواب الثقيلة الهلالية الشكل ، اذا كان المنظـــر دارا ، فانها تزود الممثل بمداخل ومخارج يثب خلالها • وأما عـــروش الوسائد ، التى تشكل الفرش الداخلية والخارجية فى بيت كل صينى ، مهما اختلفت مرتبته ، فالعجيب فى أمرها أنها انما تضعف من صدق هذا المسرح الصينى • ذلك أن الانسان ، على حد قول الصينيين ، يمل من رؤية المناظر الواقعية بأسرع مما يمل من المناظر التى يتخيلها ، كما أن كل مسرحية جديدة تتطلب مناظر جديدة تتمشى مع أذواق النـــاس • وبالاضافة الى كل هذه الأساليب الحديثة ، فان معظم المغنين يقفون دائما بجوار مكبر الصوت (المكروفون) ، وتدور المراوح الكهربية فوق رؤوس المؤدين على خشبة المسرح مثلما تدور فوق رؤوس النظارة • وبدلا من أن يقضم المتفرجون لب القرع ، ويرشفون الشاى ، الأمر الذى يجرى فى مســـــارح بكين أو هانكو ، فانهم يمضغون اللبان طول مدة العرض ، وتوضع مبصقة فى نهاية كل صف من المقاعد ، على طـــــول المماشى •

وفى هونج كونج ، تلعب النساء وحدهن أدوار النساء ، وتوزع معظم الممثلات وقتهن بين الأوبرا والسينما • والنجمة الأولى فى هونج كونج وكانتون اليوم هى « فونج ييم فن » Fong Yim Fun الحسناء ، التى لها الفضل فى محاولة تخليص المسرح الكانتونى من الســـوقية • وهى بالتأكيد تتمتع بجمال بدنى فتان ، مع ذلك الأسلوب من التأنق والتزين الشائع فى هونج كونج والذى يخلب ألباب الصينيين والأجانب على حد سواء • ويتميز صوتها الغنائى ، وهو المصدر الرئيسى لشهرتها العريضة، بوضوح وصفاء كالبللور ، ويكاد ينافس صوت ميى لان فانج النـــدى (الفالسيتو) المتلألىء • وتتمتع ، الى جانب مظهرها الجميل ، بمقـدرة تمثيلية حقيقية ، فتستطيع ، دون عناء ظاهر ، أن تضـــحك الناس أو

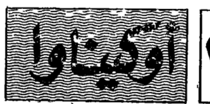
تبكيهم . وتظهر بصفة شبه منتظمة فى مسرح « بو هنج » Po Hing الكائن بالقرب من فندق « بنينسيولا » (شبه الجزيرة) فى كولون ، وهو أحسن مسارح هونج كونج وأغلاها من حيث رسم الدخول (اذ يباع المقعد الجيد بحوالى دولارين أمريكيين) . ولا تؤدى سوى القليل من الأدوار الكلاسية فى ربرتوار الأوبرا ، ومن ثم فمن العسير ، الحكم عليها، بالقياس الى نظرائها من الممثلين الرجال الذين يؤدون أدوارها فى مسارح الصين الأصلية . ومع ذلك فان الجدة والنضارة اللتين تضفيهما دواما على الأوبرا شيء ممتع للغاية . أما ثيابها فانها فاخرة فى اسراف . ويرتدى كل ممثل فى فرقتها ، حتى يجارى المناظر الخلابة ، قدرا هائلا من الترتر البراق ، ليظل العرض كله متلألئاً ، حتى فى أشد لحظاته ثقلا وكآبة . فالخادمات مثلا ، اللواتى يلتففن حولها على خشبة المسرح ، وكأنهن فرقة « خورس » صامتة ، يشتملن بأربطة للرأس وأردية كالماسات ، وأساور وأقراط . ولا تدخر فونج ييم فن أية وسيلة تزيد بها مفاتنها . أماخصلتا الشعر الخفيفتان المفروض بروزهما من تحت ربطة الرأس ، فانهما ترسمان على جانبى الوجه حتى الذقن . وتصبغ راحتا يديها بخضاب أحمر ، له نفس اللمعة والتورد اللذين يزينان خديها وجفنيها . واذا كانت تؤدى دور أميرة من أسرة مانتشو ، على أهبة الاستحمام ، فانها تنزع جواربها الحريرية ، وبعض قطع ثيابها الخارجية ، فتثير فى نفس المتفرج الصينى الصالح نفس الشعور الذى تثيره فى وجدان الأمريكى المثلة التى تتجرد من ثيابها قطعة بعد أخرى Strip-tease .

بيد أن فونج ييم فن لم تزل تخلق احساسا حقيقيا بالمسرح ، رغم الزخرف المتكلف المخادع الذى يملأ مناظرها . وتقوم أحيانا باختبار هذا الأسلوب . ففى عام ١٩٥٥ كانت نجمة أول أوبرا أخرجت فى العصر الحديث (نسبيا) ، وتزيت بثياب عصرية (نسبيا أيضا) . وتحكى هذه الأوبرا قصة فتاة تهرب من بيتها ، وتقابل رجلا تقع فى حبه فتتزوجه ، ويتضح أخيرا أنه نفس الرجل الذى اصطفاه أبواها منذ البداية ليكون زوجا لها . ويعرض المنظر الأول مصباح شارع على طراز مصابيح لندن، وكشك تليفون عمومى ، وفونج ييم فن فى بذلة سفر رمادية ، أشبه بما كان يمكن أن ترتديه الملكة مارى منذ جيل مضى ، لها أكمام طويلة ، وياقة مرتفعة ، وأزرار مقفلة من الأمام حتى أسفل الثوب ، ونقبة تصل الى الأرض ، وتحمل بيديها حقيبتين من طراز « جلادستون » توحيان بعزمها على الفرار . ونجحت المسرحية ، كغيرها من مسرحيات فونج ييم فن .

والفنان الكلاسى الوحيد من فنانى أوبرا بكين ، الذى يتميز بطابع خاص فى هونج كونج فى الوقت الحاضر ، هو « يو تشين فيى »

Yü Chen Fei وهو ممثل مبرز فى نمط « كن تشيو » Kun ch'ü (وهو النمط الهادىء الجامد من الأوبرا الذى أحياه ميى لان فانج منذ بضع سنوات) ، ورجل مثقف من أسرة طيبة ، ولاجىء فار من الشيوعيين ، يظهر على خشبة المسرح من حين ، ولم يزل ، رغم سنه التى تبلغ الخمسين، بارعا فى أداء أدوار طلاب العلم الشبان ، وهى أدوار دقيقة وصعبة . وكان فيما مضى يمثل أمام ميى لان فانج ، أما الآن فانه يمثل مع زوجته التى دربها فى هونج كونج ، لافتقاره الى شخص كفء يمثل معه . ويشترك أحيانا فى التمثيل مع « وانج هسى هوا » Wang Hsi Hua ، وهى ممثلة هاوية ، ذاع صيتها الحقيقى باسم « مس شنجهاى » فى عهد حكومة كومنتانج . وقد ينعم « يوتشين فيى » بالراحة والأمن فى منفاه السياسى، الا أنه لا ينال شيئا كثيرا فى ميدان الفن . فأسلوبه التمثيلى يتطلب ذوقا خاصا يميل الى الأوبرا الصينية الخالصة غير المخففة ، وهذا الذوق الخاص أكثر مما تستطيع هونج كونج أن تمنحه . فالكانتونيون يحبون أن يفهموا ما يشهدون . أما حديث « يو تشين فيى » فى تمثيله ، فانه بعيد عن أفهامهم ، فضلا عن أن نمط الأوبرا « كن تشيو » الصارم الثقيل على المدارك ، غير كاف لكسب جمهور كبير حقيقى . و « مس فونج » العصرية منافسة خطيرة ليو تشين فيى . وهناك فوق ذلك مشكلة اختيار الممثلين الذين يشتركون فى العرض ، ذلك أن أية أوبرا تتطلب فرقة تضم حوالى عشرين ممثلا . وفى حين لا يوجد بين الكانتونيين من لايعترف بأن يو تشين فيى فنان من الدرجة الأولى ، الا أن القليل منهم من يهتم بدفع نقوده لمشاهدة عروضه القليلة .

والأوبرا الكانتونية ، فى أحسن أحوالها ، لها عيوب خطيرة تتجلى لكل من ينشد متعة تزيد على مجرد التسلية السطحية . ومن أسباب ذلك ما هو معروف لدينا من قبل ، أى التمدن الغربى والتأثير الاستعمارى على الفن . وسوف يظل هذا النمط ، فى الوقت الحاضر ، الغذاء الفنى المسرحى الوحيد للمواطن الهونج كونجى ، والكانتونى ، واللاجىء السياسى ، والزائر المتعطش الى المسرح .

١٣ أوكيناوا

أوكيناوا حلقة من الحلقات التى تربط بين الصين واليابان ، وهى أكبر جزيرة فى أرخبيل « ريوكيو » المتناثر الجزر ، والذى يقـارب الساحل الأسيوى ، ويمتد من جزيرة فورموزا الى كيوشو ، أقصى جزر اليابان فى الجنوب • وتبعت أوكيناوا الصين قرونا طويلة ، وكانت تدفع جزية منتظمة الى الأباطرة الصينيين • واعترفت أوكيناوا بسيادة اليابان العسكرية لفترة ما ، عندما بدأ اليابانيون يفرضون نفوذهم على جيرانهم • وفرض البلدان (الصين واليابان) جزية على أوكيناوا ، فى وقت واحد • وأخيرا ، فى غضون القرن الماضى ، ضمت اليابان اليها كل جزر المنطقة بما فيها أوكيناوا ، واستطالت سيادتها عليها حتى انهزمت فى الحرب العالمية الثانية • وقد استولت أمريكا اليوم على الجزيرة وجعلت منها قاعـدة حربية ثابتة • واذا زرت اليوم هذه الجزيرة فانك قد تقضى فيها أسابيع طويلة قبل أن تدرك انك تعيش فى جهة خـلاف البريزيديو Presidio (١) فى سان فرنسيسكو • بيد أن خدمك (ولكل انسان خدم فى هذا المركز الحربى الشاسع) سوف يذكرونك ، اذا انتبهت اليهم ، أنك فى بلد أجنبى ، والا فان الطرقات الواسعة المرصـوفة ، وبيوت الضواحى المشيدة بالخرسـانة ، والفنادق الصغيرة ، والبارات ، ودور السينما ، ومخازن تموين الجيش الأمريكى ، وحوانيت الحلاقة ، حتى المكتبة الكائنة فى ركن الطريق ، كل ذلك سوف يطويك فى أمريكا صـغيرة ، وفى أسلوب الحياة فى اقليم أمريكى • وهناك مطعم « دار شاى قمر أغسطس» The Tea House of the August Moon الذى اسـتعار اسمه من

---

(١) مركز حربى •

عنوان كتاب ومسرحية فى برودواى ، ويديره رجل أمريكى ، تستطيع أن تتناول فيه عينة من الطعام الوطنى المحلى : شوربة ضلع الخنزير ، وفول نابت مدشوش ، ودهن الخنزير ، وسمك نيىء ، وأن توصى على حساء الثعابين . وبعد هذا سوف يرقص لك فتيات « الجيشا » ، أو حتى يرقصن معك ، احدى رقصاتهن الشعبية العديدة . فهذا الشىء هو الصلة الوحيدة التى تربط كل من يعيش فى أوكيناوا بالحياة الأوكيناوية الشعبية ، فى خارج نطاق العمل .

وتحت هذا الغشاء المصطنع المنقول من أمريكا ، تعيش أوكيناوا الحقيقية حياة مضطربة . ويرغب الكثير من الأهالى رغبة شديدة فى مغادرة موطنهم الأصلى فى الجزيرة الى مكان أمين بعيد عن مستودعات القنابل الذرية ، والذخائر الحربية ، والحياة الأجنبية التى تبتلع كل ما تبقى فى الجزيرة من ألوان الثقافة . ويأمل بعض الناس فى الاستفادة من هذا الوضع ، ويعتمدون فى ذلك على حسن ادراك الحكام . وتحول بعضهم الى رحاب الدين . ولكن أغلبية الأهالى قد حولوا اهتمامهم الى ضروب الترفيه والتسلية ، والى وسيلتهم التقليدية فى ازجاء الوقت ، وهى الرقص ، جاهدين فى ابعاد أفكارهم عن احتمالات اندلاع حرب بشعة أخرى ، ودمار آخر يصيب جزيرتهم .

وأوكيناوا خليط عجيب من الصين واليابان . وفى حين أن الحكم اليابانى للجزيرة كان هو الحكم الأخير الحاسم ، وأن الأهالى يتكلمون اللغة اليابانية ، ويعتبرون اليابان وطنهم الأصلى (وتعرف السلطات الأمريكية هذه الحقيقة بلفظة قبيحة هى « الارتداد » ، وتعمل على محاربتها) ، فلا تزال فى الجزيرة مع ذلك رواسب من الوشائج القديمة التى كانت تربطها بالصين . من ذلك أن الراقص يرشق علما فى حزامه الحريرى المسمى « أوبى » ليظهر أنه مقاتل ، أو جنرال . وفى بعض الرقصات ، تضم النسوة شعورهن فى عقدة مرتفعة ، على قمة الرأس ، ينفذ فيها دبوس شعر رفيع وفضى ، يشبه الخنجر الصغير ، على هيئة دمية صغيرة فخارية من طراز دمى أسرة « تاج » الملكة الصينية . وثمة ايماءة غريبة تؤدى بهز الرأس فى كثير من الرقصات ، تذكرنا بالوجوه الكبيرة المصبوغة فى الأوبرا الصينية ، أكثر مما تذكرنا بنظيراتها فى المسرح اليابانى . على أن أوكيناوا بصفة عامة أقرب الى اليابان ثقافيا منها الى الصين .

والحق أن لليابان الفضل فى تصميم الرقصات الأوكيناوية وحفظها فى المستوى الرفيع الذى لم تزل ترتقيه . وقد توصلت الى ذلك بادخال نظام « الجيشا » والمطاعم شبه الخصوصية (ويطلق عليها الغربيون اسما غير دقيق هو « دور الشاى ») ، وفيها يستطيع الانسان فى المساء أن

يتناول وجبة العشاء ، أو يزجي وقته فى صحبة فتيات حسان ، ويشهد الرقص ، ويستجم من عناء العمل ، ويتخلص من مشاكل البيت • ولهذا النظام أهمية كبيرة بالنسبة للفن فى الجزيرة ، (وكلمة جيشا معناها الحرفى : شخص فنان) • وتخلق عادة استخدام الرقص ، حتى فى هذا النطاق الصغير ، وفى هذا الجـو من الألفة ، طائفة من منظمى الحفلات الذين يربحون مالا جما من هذه المهنة ، ومن ثم يقيمون فنهم على أساس واقعى متين • وقبل أن يدخل نظام الجيشا فى أوكيناوا ، كان الصينيون يبعثون اليها بعض فتياتهم « المضيفات » Sing-song girls . بيد أن النظامين مختلفان • فالفتيات « المضيفات » متحدثات أكثر منهن مؤديات (اذ أن معنى الكلمة حرفيا فى اللغة الصينيـة « امرأة الـكتاب») ؛ لا يغنين ولا يرقصن ، ووظيفتهن اجتماعية أكثر منها فنية •

وليست أوكيناوا مع ذلك بلدا يقتبس كل شىء فيه من الخـارج • صحيح أنها كانت مثل كوريا ، خلال تاريخهما كله ، طريقا يربط بين الصين واليابان ، وعن طريقهما ، وصـلت العناصر القوية الفعالة فى الحضارة الصينية الى اليابان ، وأثرت على شعبها بالديانة البـوذية ، والمسرح ، وحروف الكتابة ، والأدب ، والأخلاق الكونفوشية ، ولكنها قد أسهمت مع ذلك فى مضمار الثقافة اليابانية بشىء واحد هام : ذلك هو « السـاميزن » Samisen ، وهى آلة موسيقية ذات ثلاثة أوتار ، شبيهة بالجيتار ، تسيطر الى اليـوم على الموسيقى اليابانيـة والرقص اليابانى ، فقد كانت هذه الآلة فى أصلها ، آلة « جاهيزن » Jahisen الأوكيناوية (ومعنى الكلمة الحرفى : جلد الثعبان وأوتار) ، ولم تزل بصندوقها الرنان المبرقش ذى الحراشف واللونين الأبيض والأسـود تصاحب كل الرقصات التى تدور فى أوكيناوا • وغير اليابانيون اسمها فجعلوه «ساميزن» ـ أى الأوتار الثلاثة العذبة ، وقووا رنينها باستخدام جلد أمتن يغطى صندوقها الرنان ، وزخمات (ريشات) من عاج لاستخلاص أقصى ما يمكن من النغم والتلون اللحنى • وكلما تناول عازف الساميزن اليابانى آلته ليلعب عليها ، فان أفكاره انما تتجه الى أوكيناوا •

واذا سار الانسان ذات مساء فى الشوارع الخلفية لمدينة « ناها » العاصمة ، بعيدا عن الأحياء الأمريكية الطابع ، فانه سوف يسمع موسيقى صادرة من بعض المنازل ، يميز فيها دق الطبول ، ورنين أوتار تجذب ، وأنغام رفيعة ثابتة منبثقة من صوت آدمى مرتفع الدرجة ، وهذه المنازل عادة مطاعم تدور فيها بالتأكيد رقصة جيشا •

وأكثر المطاعم أناقة فى مدينة « ناها » ، مطعم « شوكا » Shoka (زهرة الصنوبر) ، وسوف تجد فيه الجو الأوكيناوى فى أروع صوره •

وعندما تدخل هذا المطعم ، تدفع مصراع الباب حتى ينزلق جانبا ، بدلا من أن تفتحه على الطريقة الغربية ، ثم تعلن عن وجودك فيأتى صاحب أو صاحبة الدار للترحيب بك ، ثم تخلع حذائيك ، وتخطو بقدميك فى جوربيهما على أرض خشبية ناعمة ومصقولة ونظيفة للغاية ، ثم تنتعل خفين من المخمل ، وتمضى فى الدهليز حتى تصل الى غرفة أرضيتها مغطاة بحصير ، وفيها تتناول طعامك • وما أن تستقر فى هذه الغرفة حتى تظهر فتاة جيشا ، تتهادى من حيث لا تدرى ، فتجلس الى جوارك ، وتصب لك نبيذك ، وتجاذبك الحديث • وبينما أنت تتناول طعامك ، أو بعد أن تفرغ منه ، تزال الأبواب الزرق المرسوم عليها غرانق (١) فضية، والتى تفصل بين الغرف ، فتنفتح الغرفة المجاورة أمام ناظريك ، وفى هذه الغرفة سوف يدور الرقص •

كل هذه الأشياء يابانية السمات ، ما عدا النبرات الحلقية التى تميز حديث فتاة الجيشا ، والنكهة الخاصة بالطعام الشهى • على أنه حين يبدأ الرقص الحقيقى ، فسوف تجد نفسك فى عالم أوكيناوى ، فريد فى نوعه، متميز بدرجة غريبة ، رغم الأسلوب اليابانى والطراز الصينى اللذين يكتنفانه • ولن تقع على مثيل للرقص الذى تخبره فى أوكيناوا فى أى مكان آخر فى العالم •

والرقصة الأولى ، وعلى الأخص اذا جرت فى مناسبة سعيدة ، أو حفل خاص ، من أقدم الرقصات فى أوكيناوا ، يرجع تاريخها الى أربعمائة سنة مضت ــ وهى رقصة « روجين نو أودورى » Rojin No Odori أى « رقصة الشيخ » ، واسمها الفنى « كاجييد فوبوشى » Kajiyade fu bushi ويتعلم كل راقص أداء هذه الرقصة ، على أنها لا تتجلى فى أتم روعتها الا عندما يؤديها شيما بوكا كويو Shimabuka Koyu أعظم راقص فى أوكيناوا ، وأكبر معلمى الجزيرة. فعندما يؤدى هذه الرقصة ، يتخذ لحية بيضاء ، ويرسم على وجهه خطوطا سود تمثل الغضون ، ويمسك عصا ، حتى يبدو مسنا • ويرتدى كيمونو (عباءة) مشدودة عند الخصر بحزام يابانى حريرى عريض وملون ، وعلى رأسه قبعة حريرية مزخرفة غريبة على شكل طائر العقعق • (٢) ويمسك بيده الأخرى مروحة ذهبية يفتحها عندما يشرع فى التحرك بتؤدة ، وتحكم دقيق • ويتخذ وضعة فى ناحية ، ثم يتجه الناحية الأخرى ، ويحنى مروحته وعصاه برقة تبعا لايماءاته الواهنة • وكلمات الأغنية التى يترنم بها بسيطة ، فهى تقول :

---

(١) الغرنق : طائر مائى أبيض طويل الساق جميل المنظر ، وهو ضرب من الكراكى •
(٢) العقعق : طائر نحو الحمامة طويل الذنب فيه بياض وسواد ، وهو نوع من الغربان •

« ما أبدع يومنا . بم نقارنه ؟ فكأنه زهرة فى برعمها يمسها الندى أول مرة » . وتتابع الحركات الكلمات بصورة مبهمة . بيـــد أن الكبت الهادىء الذى يختفى وراء كل حركة تؤديها اليدان أو القدمان أو سائر الأعضاء ، يشيع جوا من الهناء والصفاء .

وبعد أن يستبدل بثوبه (كيمونو) عليه علم يجعل له شخصـــية الجندى المحارب ، ويلبس خواتم فضية تزين أصـــابعه الثالثة والرابعة والخامسة فى كلا اليدين ، يرقص ثانية رقصة فيها عنصر درامى مقتبس من مسرحية قديمة من أصل صينى ، وهو متنكر . وتغطى الأزهار خوذته لتمويهها . ويبحث عن عدوه وهو مستخف ، الى أن يجده ، ومن ثم يبدأ القسم الثانى من العرض . فيتناول بيده قناع أسد ويحركه بمجموعة من الحركات الواقعية التى تصور ألعاب الحيوان المضحكة . ويحرك فم القناع الخشبى حتى يطقطق وهو ينفتح ويغلق . وما يلبث العـــدو أن يتهاون ويتراخى فى حراسته ، وهو عدو وهمى ، يفترض أن الرقصـــة تجرى أمامه . أما القسم الثالث فانه يظهر المحارب دون قبعته ومن غير قناع الأسد الذى كان فى يده ، وهو يسعى مستخفيا ، ويضرب الهواء ليوهم بأنه قد قتل عدوه (ولا يمثل الطعن الحقيقى لأن هـــذه الحركة لا تلائم الرقص ولا تليق به) . ثم يؤدى رقصة انتصار ، كلها حجلات ووثبات وتلويح بالعلم .

وبعد أن تجرى مجموعة من رقصات الرجال (وكلها قصيرة لاتستمر أكثر من بضع دقائق) ، تبدأ فتيات الجيشا ، الواحدة اثر الأخرى ، فى الرقص . وتتميز كل رقصة بالشىء الذى تؤدى به : كالمراوح ، وغصون الأزهار ، والقبعات الضخمة المتهدلة التى تشبه أزهار اللوتس المقلوبة المتفتحة تماما ، وأعواد البامبو ، والمظلات المصنوعة من الورق المشمع . ويصفقن أحيـــانا بأيديهن الخاليـــة . ولعـــل أجمل فقرة فى برنامجهن الرقصـــة المنفردة الحزينة المســـماة « كاشى كاكى » Kashi Kaki ولأداء هذه الرقصة ، ترتدى فتاة الجيشا قلنسوة من أزهار صناعية من ورق فضى وذهبى ، و « كيمونو » مطرزا تطريزا بارعا ، ويتدلى أحـــد كميه عند الخصر فيكشف عن بعض الملابس التحتية الجميلة المزخرفة ، وتحمل مربعين صغيرين من الخشب الخفيف ، لتندف بهما خيوط الغزل وتمشطها بالطريقة التقليدية المتبعة . وتدور الفتاة حول نفســـها ، وتتمايل ، و تلف المربعين الخشبيين ببطء ، وتتنقل على الأرض المغطاة بالحصير بمشية فيها حزن وكآبة ، وتترنم بأغنية تحكى لنـــا كلماتها الحزينة عن لوعة الحب فتقول :

نول متشابك ، خيط رفيع وجيد

أنسج له ثوبا رقيقا وناعما
كأجنحة الفراشة
سبعا وعشرين مرة بعد مرة
خيوط متشابكة ونول ثقيل
وأنا أنسج ، وأنسج القماش
وصورة الحبيب تشرق
مع كل صوت خيط يشبك
وأمام النول ، وأنا أنسج وأنسج
لا أستطيع أن أصرح بحبى
ولكن صوت النول وهو يتردد
يشدد لوعة حبى وهيامى
والآن وقد نسجت واكتفيت
وشكلت وانتهيت
سأعود الى البيت
فربما أجده فى انتظارى

ويبدو أن أكثر الرقصات شيوعا فى مطاعم أوكيناوا هى رقصة « تشيزيا بوشى » Chizia Bushi ، أو كما يعبر عنها الأوكيناويون الذين تعلموا شيئا من الانجليزية « بيت الأوكيناوى ، بيت لطيف » ، وتؤديها فتاة تشتمل بالرداء الوطنى القديم ، وهو « كيمونو » أزرق غامق ، مفصل بصلبان بيض مشرشرة ، ورأسها عار ، فيما عدا تسريحة الشعر المرتفعة ، وفيها دبوس فضى ، وتتخذ الفتاة وقفة خاصة ، ثم تسير وتؤكد كل عبارة تلفظها بايماءات لينة · وتهبط على ركبتيها ، ثم تنهض ، وتؤدى أشكالا أخرى بيديها وأصابعها الهادئة الرصينة · وتحكى كلماتها عن أسفارها ، وبعدها عن دارها ، وشوقها للعودة الى أهلها :

أنا فى السفر
أنام على الشاطىء
وأتوسد النجيل
الذى يذكرنى ببيتى
أصحو من نومى
وقد وخز العشب أذنى

وانتصف الليل
والأحزان تعاودنى
وفى السماء قمر ســـاطع
والبحار تفصلنى عن أهلى
ترى هل يتطلعون الى أعلى
وينظرون الى هذا القمر
وكما أننى أزرع هنا أزهارا
وأزرع هناك غابا
فاننى واثقة من عودتى
لأرى ثانية بيتى

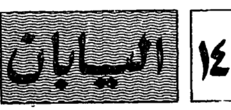
ولجميع رقصات أوكيناوا تقريبا شكل واحـــد ، ففيها دواما مقدمة بطيئة تتبعها فقرة أسرع ، ثم فاصل من رقصة بطيئة أخرى ، وأخيرا خاتمة سريعة . وتؤدى كل حركات الدخول والخروج على خطوط منحرفة، ويعتبر التقدم أو التأخر على خط مستقيم يواجه النظارة مباشرة أداء غير رشيق . وتوحى كلمات الغناء بشىء أو تذكر بأمر ، أكثر من أن تكون صريحة . والايماءات تلميحية أكثر منها معبرة تعبيرا كاملا . وفـــكرة الرقص جذب الأنظار والمشاعر بالرشاقة الرصينة الموزونة ، ونقل أعمق المشاعر خلال قناع من التورية .

والمسارح القليلة الموجودة فى أوكيناوا مفعمة بعروض فردية من هذا الوبرتوار النموذجى من الرقصات الذى يشهده الانسان على أكمل وجه فى المطاعم ، مثل مطعم «شوكا» . وتتعلم الرقص كل فتاة تنتمى الى أسرة طيبة ، اذا كان فى مقدور والديها الانفاق على تعليمها ، حتى ولو لم ترقص الا ذلك الرقص الفردى الذى تؤديه أمام الجمهور فى حفل تخرجها من مدرسة الرقص التى تعلمت فيها ، أو فى نطـــاق بيتها . وربما كانت الزوجة الأوكيناوية ، بخلاف اليابانية ، تطمح فى أن تبارى فتيات الجيشى فى تلهية زوجها فى عقر داره .

وثمة مسرحيات تعرض من حين الى حين على خشبة المسرح ، بيد أنها مسرحيات راقصة ، يظهر فيها الممثل الراقص ، ويصف للجمهورشخصيته وما سوف يفعله . وتظهر بعده الشخصيات الأخرى فى المسرحية ، وتؤدى بالضبط ما تشرحه للجمهور قبل العرض . ومن ثم ينصب اهتمام المتفرج أصـــلا على طريقة تنفيذ الحركة أكثر من اهتمامه بالعقـــدة الروائية أو الاخراج . ومعظم المسرحيات اليوم مجزأة الى فقرات صغيرة : قد تكون

قصة بسيطة لرجل يغازل بائعة فى السوق ، أو رجل يتحبب الى امرأة غير زوجته . بيد أن الفضيلة تنتصر دائما ، والرجل تعذبه المرأة دواما. وتختم معظم المسرحيات بلون مضحك هزلى ولا يظهر لون من المأساة الا فى الرقصات التى يغلب عليها طابع الحزن والوحدة ولوعة الحب .

ويبدو أن سكان الجزر ، وعلى الأخص جزر المحيط الهادى ، يميلون ميلا خاصا الى الرقص بدرجة اهمال الدراما · وتزخر أوكيناوا أيضـــا بالرقصات الشعبية ــ فى مناسبات زراعة وحصاد الأرز ، والأعيــاد . وتحتل رقصاتها الــكلاسية أو الرقصات التى تؤديها فى الأصل فتيات الجيشا ، مكانة هامة غير عادية فى حياة الأوكيناويين الذين يكرسون لهذه الرقصــات أرق عواطفهم ، وأسمى مشاعرهم · ولا يتسنى للأجنبى أن يلمس هذه العواطف والمشاعر ، فى جوها الأصلى الأليف الا فى مجال الرقص وحده ·



١٤ اليابان

استغرقت الرقصات والمسرحيات اليابانية بصورتها الحاضرة ١٣٠٠ عام من التاريخ المتصل ، غير المنقطع . وهذه الأثرة العظيمة فى حفظ التراث الفنى المسرحى ، تجعل اليابان بلدا ممتازا لا نديد له . حقا انا لم نزل نشهد ، فى الفينة بعد الفينة ، تراجيديا لايسخيلوس أو كوميديا لأريستوفان ، كتبت كل منهما منذ ثلاث آلاف عام ، بيد أن هـــذه العـروض تمثـل أوهى ضروب التخمين فيما كانت عليه العـروض الأصلية . فنحن لا نعلم فى الحقيقة شيئا عن الملابس والأدوات المسرحية التى كانت مستخدمة فى ذاك الأوان ، وعن وسائل الاخراج ، بل وكيف كانت الموسيقى الاغريقية . وانا حين نشهد احدى مسرحيات شكسبير ، انما نشـــهد نصا قديما يؤدى فى اطار مسرح حديث . لقد استنفد الغرب ، فى جميع الأغراض العلمية ، كل الوسائل الفنيـــة القديمة ، والتقاليد العتيقة ، وتغيرت استجابات جماهير النظارة للمسرح تغيرا جذريا ، لدرجة يصبح معها من الحمق أن نحاول احياء هذه الأشياء ، حتى بغرض احتمال احيائها . وأعتقد أن محاولة جدية لتقديم فتيان صغار يمثلون أدوارا نسوية ، أو لاعادة تصميم الملابس الأصلية فى غير عصرها ، وأوانها ، تبدو أمرا سخيفا بالنسبة لطبيعة ومزاج بلادنا فى العصر الحاضر .

وتمتاز اليابان ، عن آسيا كلها التى تقدس العرف بصفة عامة ، وتتحاشى التغيير والتبديل ، بأنها الدولة الوحيدة التى لم يطرأ على مسرحها بتاتا اى وهن أو أفول ، ولم يجر عليه اى احياء أو تجديد فعال . وتبدو اليابان فى نظر الدارس ، متحفا مسرحيا شاسعا ، غنيا كالصين بالوثائق والسجلات . على أن نماذج هذا التراث ، لم تزل حية نابضة

فى الواقع العملى الحاضر . ولم يزل كل من رقصها ومسرحها سليماً كما كان ، مطابقا لمفاهيمه الأصلية ، متحفظا بكل تقاليده ، ومنها توارث حرفة التمثيل فى داخل الأسر ، والحفاظ على أصول حرفة المسرح ، والملابس العتيقة .

ويدعم هذه الحقيقة الأولية المتألقة ، كثير من الصفات الثانوية ، والتى تتصل بمختلف الأشكال المسرحية اليابانية . مثال ذلك أن من أروع السمات اللاصقة بالمسارح اليابانية أنها منشئات رابحة ، يدعمها جمهور كبير يدفع ثمن مقاعده . وكلما سادت هذه الحال فى بلد من البلاد ، أصبح المسرح فيه منشأة حرفية حقيقية . وتقول الاحصاءات ان اليابان بها حوالى ٤٠٠٠ مسرح . وقد دفعت شركة « شوتشيكو » المتحدة للانتاج المسرحى وحدها من ضرائب الدخل فى العام الماضى مبالغ تربو على ما دفعه من هذه الضرائب أى مشروع تجارى أو خلافه فى القطر كله . ويتمتع كل الممثلين والراقصين تقريبا فى اليابان ، بغض النظر عن نوع تخصصهم أو نمط المسرح الذى يعملون به ، بكفاءة كبيرة تتجلى بسهولة أمام الجماعات الدولية من مشاهير النقاد . وكثير من وسائلهم الفنية خليقة بأن تقارن ، كأعمال أدبية ، بأحسن الأعمال فى أى بلد اسيوى أو غربى . وفى كل لغة كبرى من لغات العالم المتحضر ، تراجم للأعمال اليابانية ، تشهد بتفوقها . وتتمتع اليابان فى كل العهود ، الى جانب العرف القوى الذى يسيطر على مسرحها ، بحافز قوى يدفعها للخلق الفنى .

ومع أن ألوان المسرح التى أنتجتها اليابان على مر القرون ، تدين بعض الشىء الى الهند والصين (مثلما يدين مسرحنا الغربى الى المسرحين الأغريقى والرومانى) ، الا أنها مع ذلك أصيلة ، وفريدة فى أشكالها اليابانية النهائية . وثمة قدر كبير من الابتكار فى المسرح . وقد شيد اليابانيون مسرحا دوارا ، منذ حوالى ثلاثمائة عام ، وهم فى عزلة عن سائر بلاد العالم ، فى زمن كانت فيه مسرحيات شكسبير تؤدى فى مسارح بدائية نسبيا ، واستخدموا فوق ذلك الكثير من الحيل والوسائل الفنية ، كالأبواب التى تفتح فى أرضية المسرح ، فينفذ منها الممثلون ليصعدوا فوق خشبة المسرح ، أو ينزلوا منها ، ووسائل الانارة التى تغمر الممثلين بضوء الشمس أو الظل ، وكذا بعض المؤثرات الضوئية ، كالشمعدانات الطويلة التى ترسل الضوء مركزا على وجه الممثل ، مثل الأنوار الكاشفة ، أو تلقى نقطا ضوئية . واستطاعت اليابان وحدها ، دون مسارح العالم كله ، أن تحافظ فى نطاق واسع ، على ذلك التجميع الأصيل من الفنون التى تعتبر امتدادا لنظرية الدراما

الآسيوية . وفى اليابان من الرقص بقدر ما فيها من الدراما ، وفيها موسيقى تصاحب كلا من الرقص والدراما . ولم يكابد أى من هذه الفنون تقلبات الأحداث التى قاست منها الفنون فى البلاد الأخرى خلال تاريخها .

واليابان أيضا البلد الآسيوى الوحيد الذى به هيئة من النقاد المحترفين . ووظيفة النقد فى آسيا يستوعبها عادة الأدباء الذين يبدون نقدهم فى غير علانية . والناقدون القليلون الموجودون فى آسيا ، يكسبون عيشهم من مزاولة أعمال أخرى . بيد أن الأمر فى اليابان مختلف . ففى كل جريدة هيئة من الناقدين المتخصصين فى المسرح الكلاسى ، وهيئة أخرى للمسرحيات الحديثة ، ويحصل هؤلاء كلهم على مرتبات منتظمة . وثمة مقالات في النقد ، يحررها نقاد أجانب ، تملأ صفحات المجلات المسرحية العديدة ، والدوريات الأدبية ، التى تصدر فى اليابان . هذه الطوائف الكبيرة من النقاد ، وهذه المهنة النقدية المنظمة ، ثمرة وجود مسرح حرفى فى الدرجة الأولى من الجودة والكمال .

ولم يعرقل وجود المسارح القديمة والكلاسية جنبا الى جنب ، وفى وقت واحد ، نشاط المسرح الحديث اليابانى ونجاحه ، على عكس ما يتوقعه الانسان . وفى المدن الكبرى ، لا تعلن اللوحات عن الأعمال الكلاسية فحسب ، وانما تعلن أيضا عن مسرحيات جديدة من تأليف كتاب عصريين ، أو منقولة نقلا بارعا من أحدث المسرحيات الغربية ، وتؤدى على المسرح بأسلوب يحاكى الأصل ، حتى لتبدو مسرحياتنا « تشو تشين تشو » و « تشو تشو سان » و « ميكادو » باهتة بالنسبة اليها . وهكذا يتمتع المسرح الحديث فى اليابان بطابع دولى وأبعاد شاسعة تجعله متفوقا على المسارح فى أى مكان آخر . ويشهد اليابانيون عرض مسرحيات من أمثال « وفاة بائع » و « العربة المسماة رغبة » بأسلوب يحاكى أسلوب عرضها فى نيويورك . بيد انهم يتفحصون خوالجهم عندما يقدمون على معالجة موضوعات الصق بحياتهم ومجتمعهم . ويعالج كل من الممثل والكاتب المسرحى فى اليابان الشخصيات الأجنبية على خشبة المسرح ببراعة وصدق يجعلان النصوص المترجمة من المسرحيات الغربية تبدو طبيعية على المسرح اليابانى . وفى المسرح اليابانى بعض العيوب لا ريب . وليس المسرح الكلاسى كله ممتازا بدرجة واحدة . وقليل من المسرحيات الحديثة هو الذى يضارع أحسن منتجات برودواى . ولكنى اعتقد عموما أن المسرح اليابانى لا نديد له فى العالم كله ، فى حجمه وحيويته .

وليس ثمة ضرورة لأن نعـدد للقـارىء الغربى الانمـاط النوعية للمسرح الياباني الكلاسي ، فقد صدر فى السنين الاخيرة عدد كبير من المصنفات الممتازة التى تصف هذا المسرح ، وتترجم عنه بعض الأعمال . وقد ذاع صيت نمط مسرحيات القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، المسمى « نو » فى النصوص المترجمة التى وردت فى التقارير وقصص الرحلات التى حررها « ازرا بوند » و « آرثر ويلى » . وظهرت فى عام ١٩٤٥ ، ولأول مرة فى تاريخ اليابان ، فرقة مختلطة تجمع أعظم ممثلى مسرحيات « نو » ، وذلك فى المهرجان الدولى للمسرح الذى اقيم فى ايطاليا .

وشاعت فى أوروبا ، عام ١٩٢٠ أنباء عن « كابوكى » وهو نمط مسرحى مختلف عن « نو » كل الاختلاف ، وينتمى الى القرن السابع عشر ، وذلك عندما دعيت فرقة من الممثلين اليابانيين لزيارة روسيا . واثمرت هذه الزيارة عن نتائج عديدة : فقد جربت الوسائل المسرحية الخاصة بكابوكى والتى لم يكن للغرب عهد بها من قبل ، فى مسارح روسيا والمانيا وفرنسا ، واعتنق احد ممثلى كابوكى المبادىء الشيوعية ، فكان له فيما بعد تأثير كبير على المسرح اليابانى الحديث ، واستخدم الوسائل الفنية الروسية . وترامت شهرة « كابوكى » بعد ذلك عندما ظهـرت فى أوروبا وأمريكا فرقة يابانية غير رسـمية من الراقصـين والموسيقيين ، باسم « أزوما » Azuma وكان مسرح عـرائس « بونراكو » Bunraku لعشرات السـنين الموضوع المفضل عنـد « پول كلوديل » الذى نشر بين الفرنسيين خلال كتاباته روائع هـذا المسرح . وقد قدم اخيرا الشـاب الأمريكى « دونالد كين » ، الكاتب القدير فى الأدب اليابانى ، عددا من مسرحيات العرائس فى كتبه التى الفها للناطقين باللغـة الانجليزية . بل ان بوجاكو Bugaku ، تلـك الرقصات الجادة الصارمة التى تنتمى الى القرن السـابع ، ومعهـا موسيقاها الغربية ، والتى كان اباطرة اليـابان المتعاقبون يشـملونها برعايتهم الكبيرة ، قد شهدها جماهير غفيرة من الأمريكان والاوروبيين الذين اشتركوا فى احتلال اليـابان وحضروا العرضين أو ثلاثة العروض التى جرت فى الهواء الطلق خـلال السنوات الأولى التى اعقبت الحرب . وقد شهد جمهور السينما الغربية ، على الأقل طرفا من رقص « بوجاكو » فى الفيلم اليابانى الحديث « باب الجحيم » .

بيد انه يوجد فى اليابان انواع كثيرة من المسرح غير معروفة فى الغرب ، والسبب فى ذلك جلى الى حد ما : فقليل من هذه المسرحيات ما يصلح لأن يكون عملا أدبيا قابلا للترجمـة ، أو مؤثرا فى مشـاعر

الجمهور اذا قدم فى غير مسرحه الأصلى اليـابانى . ومع ذلك فان معظم هذه المسرحيات يجذب اليه جمهورا كبيرا ، ويعتبر ناجحا من الوجهة التجارية . ومنهـا ما يربط بين المسرح الكـلاسى والمسرح الحـديث . فالنمط المسرحى « شـيمبا » Shimpa خليط من كابوكى والمسرح الحـديث ، ظهر فى أواخر القرن التاسع عشر ، وهو نمط قديم الطراز بعض الشىء ، فيه مبالغة ، وفيه سمة المسرح الطبيعى ، وقـد تخصص بعض كتـاب المسرح فى هـذا اللون وحده ، ولمع فيه بعض النجوم . وأحسن هؤلاء النجوم « يكوميزوتانى » Yaeko Mizutani، التى تظهر أحيانا كفتاة « جيشا » ، وأحيانا أخرى فىدور زوجة حسناء مهملة من زوجها ، ويرد هذا الدور فى مختلف قصص « ميجى ايرا Meji Era ، وهى امراة تبدو فى المسرح بارعة الجمال ، وممثلة قديرة ، حتى لتستطيع أن تحجب بأدائها الضعف البنائى فى العقـد المسرحيـة ، وعدم الثبات الذى يعيب نمط شـيمبا . ويعتبر اليابانيون هذا المسرح ولا ريب أنقى ألوان الفن المسرحى ، ذلك لأنهم ينظرون الى الفن المسرحى على أنه الفـرق بين ما يجـرى فى الحيـاة الواقعية وما يمثل على خشبة المسرح (وليس كما نعتبره فى الغرب ، مماثلة بين الأمرين) . وبيكو ميزوتانى ، فى حقيقتها ، امراة عادية ، متغضنة الوجه ، فى العقد السادس من عمرها ، لا تبـالى بمظرها الشخصى ، بدرجة الاهمال . اما فوق المسرح ، فانها تتغير بفضـل التنكر الـكثيف الخاص بنمط شـيمبا ، وبراعـة واشراقة تمثيلها ، فتصبح أشـبه شىء بصورة من صور أوتامارو(١) ، وقـد دبت فيهـا الحياة ، بالاضافة الى مزية أخرى ، فهى كثيرا ما تكون المرأة الوحيدة التى تؤدى فوق خشبة المسرح ، أما الأدوار النسوية الأخرى فيؤديها ممثلون من الرجال ، كما هى الحال فى مسرحيات كابوكى . ولا يبـدو اداؤها مع الرجال الذين يتخذون أدوار النسـاء أمرا غريبا أو يسـهل كشفه ، وهذا من مفاخر تكنيك « بيكو ميزوتانى » (فهى تنافس ممثلين من الرجال دربوا على التمثيل منذ نعومة أظفارهم) ، وهو برهان على صحة العنصر الجمالى فى العرف الكابوكى الذى خلق وطور نمطا من دور نسوى فتان وقوى وصـادق لدرجة لا يبدو معهـا وجود امرأة حقيقية على خشبة المسرح فى الدور النسوى أمرا غريبا .

وثمة نمط متألق آخر تقدمه فرقة تاكارازوكا Takarazuka ،

---

(١) Utamaro : أحد أعلام فن النقش اليابانى فى القرن الثامن عشر . المترجم

وهى فرقة كوميدية موسيقية أعضاؤها كلهم فتيات ، أنشئت منذ حوالى ثلاثين عاما ، ومقرها بلدة « تاكارازوكا » التى تقع فى منتصف الطريق بين مدينتى « كوبى » و « أوزاكا » ، وتشتغل كلها بشئون اللهو . ففى وسط المدينة مسرح ضخم يكاد يضارع فى ضخامته مسرح « روكسى ميوزيكهول » ، يقدم طوفانا مستمرا ، دائم التغير ، من الأوبريتات والمسرحيات الهزلية الساخرة ، ومقتطفات منمقة من المسرح الكلاسى ، اثنتى عشرة مرة فى الأسبوع ، على مدار السنة ، لجمهوره الخاص من « السياح عشاق المسرح » الذين يفدون الى هذه المدينة بقصد مشاهدة أحد هذه العروض الفاخرة . ويستطيع حامل تذكرة المسرح أن يتجول فى البلدة ، قبل العرض أو بعده ، فيزور حدائق الحيوانات أو النباتات أو « دار الحشرات » . ويختلس الكثير من عشاق المسرح النظر خلال الأبواب والأسوار التى تحيط بالصفوف الطويلة من البيوت الشبيهة بثكنات الجنود ، والتى يعيش فيها المئات من الممثلات والمغنيات والراقصات . وعلى الرغم من أن مسرح « تاكارازوكا » هو قبل كل شىء مسرح الفتيات المراهقات ، الذى يتكالب عشاق النجوم من الفتية المراهقين على أبوابه الخلفية ، ويطلبون من الفتيات صورهن وعليها توقيعاتهن ، ويتصايحون ويغمى عليهم فى أثناء العرض ، الا أنه قد أصبح نمطا مسرحيا ثابتا ، وانتشر فى جميع انحاء اليابان ، وأقيمت مسارح خاصة به فى المدن الرئيسية . وأكبر هذه المسارح ، مسرح « ايرنى بايل » Ernie Pyle فى مدينة طوكيو ، تسلمه الأمريكان بعد الحرب ليقدموا فيه عروضهم ، ولم يعد الى عرض مسرحيات « تاكارازوكا » الا فى العام الحاضر . وتعمل هذه المسارح دورا للسينما معظم أوقات السنة ، الا عندما يحضر فتيات احدى الفرق الثانوية العديدة لمسرح «تاكارازوكا» ، والتى يطلق عليها أسماء « النجم » و « القمر » و « الثلج » و « الزهرة » خلال جولتها السنوية ، فتتيح لجمهورها فرصة رؤية تمثيلها دون أن يتكلفوا مصاريف السفر الى بلدة « تاكارازوكا » .

وفى طوكيو عدد من المسارح فى حى «أساكوزا» Asakusa ، وهو حى زاه ، كثير الزخرف ، من أقسام المدينة المتواضعة بنوع ما ، تشتمل العروض فيها على كل شىء ، من ألعاب ابتلاع الحيات ، الى المسرحيات الجنسية التى تؤدى بأسلوب حديث حقيقى . ومعظم العروض المسرحية فى أساكوزا ، مشاهد جنسية تؤديها فتيات صغيرات ، وعروض التجرد من الملابس ، ومسرحيات هزلية ماجنة ،

واســـتعراضات ، وتتــألق كلهـــا فى طابع من الاسراف والتفوق الفنى « التكنيكى » تبدو الى جانبها عروض « منسكى » و « كيرنى » باهتة .

على ان اهتمامنا الرئيسى فى هذا المجال يجب آن يتركز فى روائع ريبرتوار المسرح الكلاسى اليابانى . وقد جذب الشىء الكثير فى المسرح اليابانى خلال تاريخه الطويل ، طولا قد لا يتصوره العقل . وشهدت بنفسى بعض التغييرات التى طرات عليه خلال الخمس عشره سنه التى عرفت فيها هذا المسرح . وعلى الرغم من ان بعض هذه التغييرات كان يرتفع بمستوى المسرح ، وبعضها الاخر كان يهبط به ، الا ان جوهر الحيويه المسرحيه ظل ثابتا يقاوم الاحداث فى شده وصلابه . وقد حافظ اليابانيون على جميع فنونهم المسرحية بطريقة لم يستطع اى بلد اخر ان يصنعها ، على الرغم من أنهم يبدون حماسه فى تبنى البدع الجديده تضارع الحماسه التى يبديها اهـــالى جزيرة بالى ، بل قد يكونون ابرع منهم فى هذا المجال . وكلما ظهر نمط من المسرح جديد ، تحركت الانماط الاخرى جانبـــا لتفسح له المجال . وعلى هـــذا المنوال كانت الخسـائر قليلة ، وربح المسرح الشىء الكثير .

وانا لنجد فى النمط المسرحى «بوجاكو» Bugaku مثـــــلا بارزا لعبقرية اليابانيين فى اكتساب الجديد من الفنون . وقد يكون الأجانب الذين يزورون اليابان أســعد حظا من اليابانيين أنفســـهم ، فكثـيرا ما يدعون ، بصفتهم شخصيات كبيرة تزور البلاد ، وتستحق بعض الامتيازات الرسمية الخاصة ، الى رؤية «بوجاكو» وسماع «جاجاكو» ، وهما أقدم الرقصـــات والموسيقى الأوركسترالية الموجودة فى العـــالم كله ، والتى لم تزل تعرض الى اليوم بانتظام . ويجـــرى مثل هـــذا العرض ، اذا دعا اليه القصر الامبراطورى فى « دار الموسيقى » ، وهو أحد ثلاثة أو أربعة مبان طويلة مشيدة بالخراسانة من طابقين ، فى داخل جدران القصر الخارجية ، فيما يلى الخندق المزدوج الذى يحيط بالقصر . وهناك يجلس الزائر مع حفنة من الأشخاص ، وهم اما زوار مثله أو أعضاء من حاشية الامبراطور ، متناثرين فى أرجاء قاعة المسرح الفسيحة . أما الفرقة الموسيقية التى تتشكل من حوالى خمسة وعشرين عازفا ، وهى بذلك أكبر عددا من مجموع المتفرجين الحاضرين ، فانها تؤدى أدوارهـــا بتركيز واتقـــان نلمسهما فى الغرب فى الحفـــلات الضخمة العامة التى تخصص لعزف الفرق الموسيقية الكبيرة أو الأداء الموسيقى الفردى .

وتستهل الفرصة النادرة المتاحة لسماع جاجاكو (وينطقها اليابانيون « نجانجاكو » ، ومعنـــاها الحرفى « الموســيقى الجميلة الرسمية » ؛

بمجموعة من الدقات المترددة المنعكسة الصادرة من طبلة الفرقة الضخمة . ويدل مظهر هذه الطبلة « تايكو » وحده على عتق الرقص الذى سوف يدور ، واصوله البعيدة . ويمثل الاطار الخشبى المحفور الثقيل البيضاوى الشكل الخاص بالطبلة اللهب المقدس الذى يطوق سيفا الاله الهندوسى . ويقال ان هذه الهالة قد ولدت مع ايقاعات الطبل الأصلية التى خلق بها سيفا العالم ، والاهاب السميك الذى يغطى الطبلة نفسها مطلى باللون الأحمر والأسود مع رسم حرفى «S» المتشابكين المعروفين فى كل من الديانات والفلسفة الصينية برمزى « ين » Yin و « يانج » Yang ، رمزى المبدأ الثنائى الذى يحكم العالم . وعندما ترتج المناور من قرع الطبلة ، يقبل الموسيقيون والراقصون ، وهم يرتدون ملابس تتميز بأكمام حريرية طويلة ، وسراويل منتفخة تربط عند الكعبين ، وأحذية لينة ذات نعل من اللباد ، قد استخدم نمطها خلال الألف سنة الأخيرة ، فيتخذون اماكنهم فى نهاية القاعة . ويرتدى هؤلاء فوق رؤوسهم قبعات شفافة من شبكة حريرية سوداء لها حاشية مجعدة على الجانبين والظهر ، تدل على صفتهم الرسمية كموسيقيين وراقصين نظاميين فى البلاط الامبراطورى ، ووظائفهم وراثية ، يتناقلها الأبناء عن الآباء .

وتشتمل الفرقة على آلات الفلوت ، الطويل والقصير ، والصفارة flageolets ، والجونج ، والطبول الصغيرة ، وهذه هى الآلات الرئيسية . وثمة ثلاث آلات اضافية تضيف نكهتها الخاصة الى أصوات المجموعة الرئيسية فتعطى « جاجاكو » لونا نغميا ورنينا فريدين لا يمكن محاكاتهما ، وهذه الآلات الثلاث هى : « كوتو » Koto ، وهو سنطير — نوع من القانون — ذو ثلاثة عشر وترا ، تجذب بالأنامل التى تثبت عليها ريشات من المعدن أو القرن اشبه بأظفار الأصابع ، وآلة « بيوا » Biwa ، وهى عود رباعى الأوتار ، ثم آلة « شو » sho ، وهى أغرب الثلاثة ، ولا تشبه أية آلة غربية ، وهى أرغن صغير من انابيب ، يمسك باليد ، ويتضمن سبع عشرة أنبوبة رفيعة من الغاب (البامبو) ، والريش . وتعطى هذه الآلات الثلاث الأوركسترا مادتها التوافقية (الهارمونية) . فآلة « شو » مثلا تخرج مركبات هارمونية ثابتة متينة تتكون من عشر نغمات . وبينما ينفخ العازف نفخا متصلا ، شهيقا وزفيرا ، خلال المبسم ، فانه يغير النغمات الداخلية حسبما تقتضى الموسيقى . وتضيف الفقرات اللحنية المختلفة التى تصدرها آلتا السنطير والعود خلفية كونترابنطية على السطور النغمية الأصلية ، ولكنها معقدة ، وتعتبر كذلك مهذبة وممحصنة لدرجة أنها تحذف كلما

صاحبت موسيقى « جاجاكو » الرقص ، واساس ذلك أن الموسيقى الغليظة هي وحدها التى تتوافق مع فن الرقص ، الشقيق الأقل رقة لفن الموسيقى ، وأن الحركات الرياضية البدنية الخاصة بالرقص تهدم الخيوط اللحنية الرقيقة النابعة من الأوتار .

ثم تبدأ الرقصات . ويتحرك الراقصون ، ويبسطون أذرعهم فى صلابة وتماثل ، مع فرد أصابعهم وشدها ، ويثنون أرجلهم بحركات pliés عميقة . ويلبسون فى بعض الأحايين اقنعة ضخمة مخيفة بأفواه فاغرة . وفى هذه الأثناء تتصادم الأنغام المتنافرة والألحان الغريبة ، الصادرة من الفرقة الموسيقية ، وتدق النبضات التى ترقمها الطبول : كل خمس وتسع دقات ، أو كل اربع واثنتى عشرة دقة فى رقة وتذبذب وتردد ، كما يبدو للأذن الغربية ، ويتجلى بصورة ما قدم المرقص والموسيقى . والواقع أن الرقص كله بعيد جدا فى نمطه عن كل ما خبره الانسان من الفنون الآسيوية أو الغربية ، فلا يدهش المتفرج اذا علم بعد انتهاء مثل هذا البرنامج ، أن بوجاكو وجاجاكو قد ظهرا فى اليابان منذ ألف وثلاثمائة عام ، بعد سقوط الدولة الرومانية بوقت غير طويل ، وقبل أن تأخذ انجلترا مثلا بأسباب المدنية بوقت طويل ، وقبل أن يستخدم الكمان والبيانو فى الغرب بوقت طويل . وكان كل من هذا الرقص وتلك الموسيقى قد أشاع فى هذه الفترة سحرهما فى البلاط اليابانى . وتنسب بعض الرقصات الى بعض الأباطرة الذين أطلقوا عليها أسماء خيالية بديعة مثل « التنينات تنعم بدفء الشمس » و « لعبة البولو » ، بل ورقصوها بأنفسهم . وفى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، انتقل تذوق اليابانيين لهذا اللون من الرقص والموسيقى الى بلاط « شوجون » (وهؤلاء هم القواد العسكريون الذين كانوا يحكمون البلاد بالفعل فى حين أخلد الأباطرة الى حياة منعزلة مترفة تتيح لهم قدرا من الفراغ يشغلونه برعاية هذه الفنون الرقيقة) . وسرعان ما اتخذ هؤلاء الحكام لأنفسهم الأساليب والطرز الامبراطورية . وعرف عن أحدهم ، ويدعى «مينا موتو نو توشى» Minamoto no Toshie أنه كان يصر على أن يرقص بوجاكو بسيفه وحربته ، على نسق موسيقى حربية تعرف باسم « بايرو » Bairo (والاسم مقتبس من كلمة « فايروكانا » Vairocana ، وهو أحد آلهة الحرب فى الهند) قبل أن يخوض غمار أى قتال مع العدو .

ومع التحول الذى حدث لليابان فى القرن العشرين ، حين أخذت بأسباب الحضارة الغربية ، كان كل ما تنازل به موسيقيو البلاط الامبراطورى للعهد الجديد ، هو أن يخرجوا صورة أوروبية من

الموسيقى تقابل موسيقى جاجاكو ، تلك هى سيمفونيات هايدن وموتسارت الصغيرة الكلاسية . ويوزع الآن موسيقيو البلاط التدريبات الثلاثة التى يقومون بها فى كل أسبوع ، على وجه التساوى تقريبا بين هذه الموسيقى الغربية ، وموسيقى جاجاكو التى تصاحب بوجاكو .

ومع انه قد يتاح للأجنبى الذى يزور اليابان فى الوقت الحاضر فرصه حضور احد هذه العروض الخاصة ببوجاكو وجاجاكو ، الا أن هذه الفرصه لا تسنح بالمره للياباني المتوسط ، ولو أمضى حياته كلها بالقرب من القصر الامبراطورى . وقد يشاهد فى مناسبات نادرة عرض فى أحد الهياكل العامة ، يدعى اليه بعض الناس . وفى بعض الاحايين تعزف موسيقى مقاربة لنمط جاجاكو فى حفلات الزفاف أو غيرها من الحفلات المتصلة بالهياكل واليابان القديمة . ويقدم كذلك فى مسرح كابوكي ، اذا اقتضى الحال ظهور أحد الأباطره ، عرض يحاكى رقص بوجاكو بدرجة معقولة . وقد حوفظ على بوجاكو الحقيقيه بعيده عن متناول الشعب منذ أن جلبت لأول مرة من الهند عن طريق التبت ، ومن الصين عن طريق كوريا . وظلت مطلب الأمراء ، وحكرا للأسرة الامبراطورية ، وأشراف البلاط . وقد وردت بوجاكو الى اليابان فى البداية من الصين مع البوذية والبلاد التى تليها . على أنه فى حين تسربت البوذية والفنون الكلاسية الصينية الى صفوف الشعب ، وشاعت بينهم ، فان بوجاكو وجاجاكو لم يحدث لهما شيء من ذلك ، فبقيتا فى حراسة حماتهما العظام ، ولم تزالا فى هذه العزلة حتى اليوم .

ويبدو للغربيين الذين يختلفون عن اليابانيين فى عاداتهم وتقاليدهم لأول وهلة ، أن التعاظم الذى يحيط بعروض بوجاكو ضرب من الأنانية الأكيدة . على أن مشكلة الحفاظ على الماضى ، حتى بالنسبة للغرب ، قد حلت أخيرا ، فى مضمار الفنون الحية ، باكتشاف عدة وسائل لتسجيل الصوت والحركة . وتضمن أجهزة التسجيل الفوتوغرافية ، والشريطية ، والسينمائية الحصول بصفة دائمة على قسم على الأقل من تراثنا الثقافى ، دون الالتجاء الى الطريقة المربكة التى كثيرا ما تحتوى على أخطاء جمة ، وهى طريقة تدوين حركات الرقص والموسيقى بالكتابة .

ولقد اهتمت اليابان فى الثلاثة عشر قرنا الماضية بصيانة فنونها القديمة وخبراتها صيانة محكمة وحفظها فى حالة من النقاء النسبى . وكانت الطريقة الوحيدة لتخليد « بوجاكو » فى أتم بهائها وروعتها ،

وبملابسـها الفـاخرة وآلاتها الدقيقة ، تتلخص فى اعالة أسر من الموسيقيين والراقصين يتوارث أفرادها هذه الفنون ، فى داخل حدود الاسره الامبراطوريه ، وهى أكثر عناصر المجتمع اليابانى استقرارا ودواما . وربما كان هناك عامل اهم من ذلك : اذ كان من المستحيل ان تصير بوجاكو شعبية . فالابقاء على فن من الفنون بعيدا عن متناول الشعب يعنى ان هذا الفن لم يكابد صروف الزمان ، ولم يرضخ لاهواء الناس وادوائهم الوقتيه العارضة . وفى استطاعتنا أن نخمن ما كان حقيقا أن يحدث لها اذا لم تحصر فى نطاق دوائر البلاط الامبراطورى : اذا نظرنا اليها فى البلاد الأصلية التى نبعت منها . وهنا نشهد اعجب ظاهره لهذا النمط القديم من الرقص والموسيقى . ففى الهند والصين ، نزل هذا النمط الفنى من عليائه ، بعد أن كان متعة الملوك ، فضاع وطواه النسيان منذ أمد طويل . ولم يعد فى الهند أثر للألحان التى تعزف فى موسيقى جاجاكو اليابانية ، التى تحمل اليوم أسماء سنسكريتية ، ولا للاقنعة التى كانت ذائعة فى يوم من الأيام فى نمط باجاكو الهندى ، والتى لم تعد معروفة الا فى اليابان وحدها . ولم يعد من اثر لبعض الآلات الموسيقية التى أخذت مباشرة من الصين قبل عهد أسرة « تانج » ، اللهم الا فى تماثيل الكهوف المعبدية القديمة . وليس من ذكرى لهذا الرقص وتلك الموسيقى فى الهند الا فى تماثيلها الحجريه الملطخة بالقطر والطحلب ، وفى الوثائق القديمة الهشة الهالكة . لقد حافظ البلاط اليابانى على هذا الفن فى عظمته الأزلية الحقيقية الخالصة ، بكل اخلاص مستطاع ، فى هذا « العالم المتقلب غير المستقر » كما يسميه البوذيون . ويدين العالم لليابان بفضل عظيم ، من أجل هذه المأثرة الموسيقية وحدها .

***

يبلغ مسرح « نو » من العمر خمسمائة عام ، وهو ثانى أقدم نمط مسرحى فى اليابان ، ويدين فى طريقة حفظه العجيبة الى الطبقة الأرستقراطية ، مثلها فى ذلك مثل « بوجاكو » ، ولم يزل تقدير وفهم « نو » فى اليابان الى اليوم ، دلالة على حسن تربية الانسان . وليس ثمة مسرح آخر يتطلب من المتفرج بقدر ما يتطلبه « نو » من الجهد . وهو على خلاف « كابوكى » الذى يجذب اليه المتفرج جذبا تلقائيا ، يقتضى تنسيقا معينا ، واعدادا ذهنيا خاصا . وعرض « نو » بطىء ، بدرجة لا يطيقها الغربى الذى اعتاد نشاطا معينا فى الحركة المسرحية . ولغته غير مفهومة ، حتى بالنسبة الى الأشخاص العارفين بلغة اليابان الحديثة . ويطالع اليابانيون انفسهم النص المكتوب فى أثناء العرض

حتى يحسنوا فهم الأداء ، تماما مثلما يقرأ الناس فى الغرب « اللبريتو » (أى النص المكتوب) ، أو النوتة الموسيقية للأوبرا .

ونصوص « نو » ، كما هو معلوم فى الغرب ، رائعة ، وربما لا يضارعها فى اتساعها أو فى جودتها أى أدب مسرحى (اذ يحتوى نو على حوالى ٣٠٠ مسرحية) .

وأداء « نو » الايمائى ، من الوجهة البصرية ، رمزى بدرجة كبيرة ، ومهذب ، حتى لينحصر فى حدوده الجمالية الجوهرية ، الأمر الذى يثير مشكلة . فالكيمونو الملقى على خشبة المسرح يمثل شخصا عليلا ، وطعنة الخنجر فى قبعة من اللباد تعبر عن تنفيذ الانتقام ، ورفع القناع يرمز الى ابتسامة ، وخفض البصر يدل على الدموع ، ورفع اليد يعنى البكاء . اما العويل والصرخات الايقاعية التى يطلقها الطبال والمنشدون الذين يصاحبون الآداء ، فقد تتراءى ، لسوء الحظ ، لأذن الأجنبى الذى يشـــهد مسرح « نو » لأول مرة ، كمواء القطط . والنصيحة الوحيدة التى أقدمها لكل أجنبى فى هذا الخصوص هى أن يتحمـل هذه الصعوبات الأولية ، ويكابد الانطباعات التى تقع فى نفسه ، الى أن تغـدو « نو » ــ الغريبـة كثيرا عن خبراته السـابقة فى مضمار المسرح ــ مألوفة الى مداركه شيئا فشيئا . وتتطلب معرفة المبـادىء الرئيسية لهذا الفن بعض الوقت وقليلا من الصبر . على أنه اذا ما تمت هذه المعرفة ، فى نظير جهد يسير ، فليس من شك فى أن « نو » تمتلك الكثير من أروع المواقف الدرامية فى العالم فى الوقت الحاضر .

ومن العسير اثبات مزايا وجدارة مسرحية ما بالكلمة والعبارة ، ومن ثم كان جديرا بكل انسان لم يشهد « نو » من قبل أن يسلم عن ثقـة بالروعة الجمالية التى يقدمها لمشاهديه . فمن الهدوء والاسـترخاء اللذين يميزان عروض « نو » ينبثق لون من التعظيم والفخار . وما أن يتجاوب المتفرج مع ايقاعات « نو » حتى يتخذ كل أداء على المسرح معنى جسيما فى ذهنه ، من ذلك رفعة اليد ، وكل حركة تؤديها القدم التى يلفهـا جورب محكم ، وفتح وغلق المـروحة ، ولف كم طويل يخشخش . ويضطرب عقل الانسان بالمشاعر ، ولكن هذه المشـاعر تتأجج بكيفية غير محسوسة . ويغادر الانسان المسرح ، وفى وجـدانه احساس بأن مجموعة من المشاعر الجديدة قد شاعت فى نفسه البشرية ، ويجد نفسه محصورا فى نطاق من الواقع المتبلور بفعل تركيز أساليب نو المسرحية .

وشهدت السنون التى أعقبت الحرب موجة من الحماسة لمسرح نو

لم يسبق لها مثيل ، بين اليابانيين ، وبين الأجانب بالمثل ، ولم تبد حتى اليوم دلالة على فتور هذه الحماسة . ويوجد الآن من مسارح نو ثمان وثمانون مسرحا ، وهذا أكبر رقم لهذه المسارح فى التاريخ . ولعل مسرح « كينز كيكان » Kanze Kaikan أحسنها وأكملها ، وقد شيد فى طوكيو فى العام الماضى ، وهو سادس مسرح « نو » فى تلك المدينة وحدها . ومسرح نو دار فى داخل دار ، فخشبة المسرح المصقولة يعلوها سقف معبدى مقوس . ويجلس النظارة حول خشبة المسرح على ثلاثة جوانب منها ، وتغطى خشبة المسرح وسقفها ومقاعد النظارة السقف الرئيسى للقاعة كلها . ويمتد ممشى جانبى ذو درابزين من فوق خشبة المسرح مخترقا الجدار الخلفى للمسرح ويصل الى غرف اللبس . ويفصل النظارة عن خشبة المسرح حيز متسع على شكل حديقة أرضيتها مغطاة بالحصى ، يتخللها أشجار الصنوبر ونباتات اخرى . وتصميم مسرح نو متميز بدرجة لا يصلح معها الا لمسرحيات نو وحدها ، فلا يمكن أن يعرض فيه نمط مسرحى خلاف « نو » . ولعل مايدل دلالة كبيرة على شعبية مسرح نو فى الوقت الحاضر ، أكثر من دلالة وجود عدد كبير من المسارح المتخصصة له ، هو أن فرقة من ممثلى نو بدات تقوم بجولات فى البلاد ، وأصبح فى ميسور بعض انحاء اليابان أن تشهد الآن لأول مرة كبار ممثلى « نو » .

وفى رأيى أن ثمة سببين يبرران ظهور نو بعد خمسمائة عام من السكون . فقد بدأ اليابانيون فى السنين التى ذاقوا فيها مرارة الهزيمة فى الحرب ، يعتمدون أكثر فأكثر على قيمهم الثقافية . وكانت نو افضل عناصر التراث اليابانى فى كثير من الوجوه ، ومن ثم خف بنوع ما الم الفشل الذى كان يحز فى نفوس اليابانيين ، وعاد اليهم شىء من العزة القومية . وانبثقت فضلا عن ذلك عادة جديدة تجعل نو أمتع للشخص المتوسط من أى وقت مضى فى تاريخ اليابان ، تلك هى برامج « شيمى » Shimai . ففى كل مسرحية نو رقصة هامة تؤدى عند ذروتها ، وتسمى « شيمى » . وقبل ذلك كان الأداء تزداد شدته وحرارته بفعل القصة ، وقوة الكلمات وشاعريتها ، وتتابع اداء الممثل تتابعا ثابتا وقويا . وعلى حين غرة ، وفى لحظة من لحظات الأداء يبدو فيها أن انفعال المشاهد قد اشتد حتى بلغ ذروته فلم يعد فى وسعه الارتفاع اكثر من ذلك ، ومن ثم تنقلب الدراما الى رقص . فاذا عزلت فقرات « شيمى » هذه ، وعرضت مجموعة منها فى صورة مقتبسات من مسرحيات نو الكاملة ، حصل الانسان على برنامج كامل منها . وهذا ما يجعل نو متاحا وميسورا للجميع حتى لمن يجهله . ويستطيع

كل من يريد دراسة نو دراسة جدية ، أن يبدأ بمشاهدة برامج «شيمى» هذه . أما الخبير بمسرح نو ، فانه يزدرى بمثل هذه البرامج ، كما نزدرى نحن فى الغرب بحفل فى مهرجان تعرض فيه مناظر مقتبسة من بعض الأوبرات ، أو تقديم للحركات الأولى لبعض قطع الصوناتة . على أنه ليس ثمة شىء يؤدى غرض التقدمة لمسرحيات نو أحسن من هذه البرامج ، ذلك لأن مسرحيات نو لا يمكن معرفتها معرفة دقيقة الا بعد جهد كبير .

وثمة مظهر آخر فى مسرحيات نو يقطع التركيز الشديد فى انتباه المتفرج ، الذى يقتضيه العرض ، ذلك هو « كيوجن » Kyogen ، وهو عبارة عن فوصل أو مسرحيات صغيرة هزلية ، تتداخل بين مشاهد نو الجدية الثقيلة . وقد قام « دونالد كين » Donald Keene الذى ترجم أخيرا كل نصوص كيوجن تقريبا الى اللغة الانجليزية ، بتحليلها تحليلا ايضاحيا .

***

ولعل « كابوكى » Kabuki المسرح الوحيد ، بين جميع مسارح العالم ، الذى يمتاز بجذب مشاعر الناس جذبا مباشرا . وتبدو قدرته على الابهار امرا ثابتا أكيدا ، حتى بالنسبة الى أولئك الذين يقاومون أكثر من غيرهم تاثير كل ما هو أجنبى عنهم . وبيئة كابوكى ، أول كل شىء ، بيئة شاملة فياضة . فمسرح « كابوكى زا » فى طوكيو ، وفيه يعمل أحسن الممثلين طوال السنة ، أوسع مسرح حقيقى فى العالم ، ففيه ٢٥٩٩ مقعدا للنظارة ، وتمتد خشبة المسرح الشاسعة أماما لمسافة واحد وتسعين قدما داخل القاعة . ويمتد بين جمهور النظارة المر المشهور باسم «هناميتشى» Hanamichi وطوله خمسة واربعون قدما ، ويربط خشبة المسرح بالجزء الخلفى من الدار ، ويستخدم كمنصة اضافية تؤدى عليها بعض الحركات المسرحية الهامة فى وسط المتفرجين تماما . واذا حضرت ليلة افتتاح احد العروض (وتتغير البرامج عادة أول كل شهر) فسوف تجد أن التذاكر قد بيعت بسعر مخفض ، لأن العرض فى الأيام الثلاثة الأولى لكل مسرحية يعتبر بمثابة تدريبات بالملابس . وفى اليوم الأول لا يحضر العرض الا المتحمسون من هواة المسرح ، وتدل صيحات الاستحسان التى يطلقونها مدوية فى جميع أرجاء القاعة دلالة بينة على الممثلين المشهورين ، وعلى أبرع أداء ، والطف المشاهد . وان ابتهاجهم فى هذا المسرح ، حتى ولو بدا لك أمرا غريبا ، احساس ينتقل الى الغير بالعدوى ، وسوف ينتقل الى نفسك ما يضطرب فى نفوسهم من انفعال وطرب .

ولعل مناظر كابوكى أكثر المناظر المسرحية فى آسيا أو الغرب تعقيدا واحكاما . فأحيانا تصبح خشبة المسرح دارا ، وبحيرة ، وغابة فى وقت واحد . وبعض المناظر قوارب كبيرة تستغرق المسرح بطوله . وثمة مناظر أخرى تصور قصورا ذات ثلاثة أدوار يجرى فيها تمثيل مركب على المستويات الثلاثة ، ومناظر أخرى عارية ليس فيها الا الستارة الخلفية من أشجار الصنوبر الخاصة بمسرحيات نو ، لابراز ايماءات كابوكى الفسيحة . أما الملابس التى تتمشى بدقة وصدق مع كل عصر من عصور التاريخ اليابانى فانها رائعة وفخمة . ويشتمل المثل بطبقات متراكبة من الكيمونو المطرز تطريزا فاخرا والمزخرف باليد . فسيدات البلاط ، على سبيل المثال ، يرتدين اثنى عشر كيمونو الواحد منها فوق الآخر . أما رجال الحاشية والأبطال الفائقون للطبيعة فانهم يلبسون كعوبا خشبية ترفعهم عن الأرض عدة بوصات . وتبدل الراقصة ثوبها أحيانا عدة مرات قد تبلغ التسعة خلال رقصة واحدة . وتستبدل الفتيات فى فترة لا تتجاوز بضع دقائق بثيابهن ملابس وتنكرات خاصة بشياطين شرسة لها أعراف طويلة ووجوه مخططة وثياب من ذهب وفضة . أما فى فصل الصيف ، فيلزم أن تتواءم المسرحيات مع الجو ، فتكون الملابس بسيطة ، مفتوحة من أمام ، والصدر عار ، ومرفوعة من أسفل حتى تكشف عن الفخذين — ومع ذلك فطرزها جميل ومادتها القطنية أو الحريرية من أرق نسيج . بيد أن هذه كلها اعتبارات خارجية .

ان روعة كابوكى لتتجلى فى ممثليها ومهاراتهم المتشعبة فى استخدام الأساليب والطرز ، وتقليد الدمى أو الحيوانات ، والواقعية ، والرقص بصفة خاصة ، والعزف على الآلات الموسيقية والغناء ، لأن كابوكى مزيج مركب من فنون الرقص والدراما والموسيقى ، وعزف الآلات الموسيقية والغناء . ويستطيع معظم الممثلين ، ارضاء لعشاقهم ، أن يرسموا صورة تستحق الاعجاب أو يؤلفوا شعرا لذيذا .

وفى حين يقدم مسرح « كابوكى زا » أروع المناظر ، فثمة مسارح كابوكى أخرى فى سائر المدن اليابانية الكبرى ، لكل منها جوه الخاص المتميز . ولعل مسرح « ميزونو زا » فى « ناجويا » أصح هذه المسارح ، ومع صغر حجمه ، الا أن نمط كابوكى الذى يؤدى به يكتسب فيه لمعة مشرقة قريبة الشبه بتلك التى كانت له ولا ريب منذ قرنين أو ثلاثة قرون عندما كانت تشيد من أجله دور تمثيل جديدة ضخمة ، وكانت المسرحيات الجديدة والعروض الأولى أمورا شائعة مألوفة .

بدأت كابوكى كنمط فنى فى فجر القرن السابع عشر ، فى حوالى عصر شكسبير . وثمة خطوط متوازية تجمع بين العصر الاليزابيثى فى انجلترا وعصر « جنروكو » فى اليابان ، وفيه ولدت « كابوكى » ، وكان ذلك العهد عهد رخاء وسعادة قومية . وعلى الرغم من سيطرة الأشراف والعسكريين على البنيان الاجتماعى عامة ، فان الرجل العـــادى كان عزيزا لا يقهر ، فوجد متنفسا لخلجاته فى المسرح ، بما فيه من شعر وممثلين يبهرون الأنظار ويسلبون العقول ، وفى الـكوميديات المغرقة فى الهزل ، والتراجيديات البارعة التى يؤلفها كتابهـــا المسرحيون . وهناك حوالى ثلاثمائة مسرحية كابوكى مصنفة الى مسرحيات تاريخية (وتتسم بجدية شديدة تتصـــل بالحرب ، والقتل ، والثأر ، وأحداث القصور والبلاطات) ، وعائلية (مسرحيات تمثل الرجل العادى ، عاشقا كان أم غير عاشق ، سعيدا كان أم شقيا ، وتصور ظروف حيـــاته) ، ودراما راقصة (قصص الأرواح ، والأشـــباح ، واعضاء الحاشية ، والأشخاص العاديين ، أو أصحاب المراكز الكبيرة الذين يحكون بالرقص حياتهم وأمزجتهم) . والـكثير من هذه المسرحيات كتبها أدباء ، ولم تزل حية فى صورة أشعار أو نماذج مثالية من البنيان المسرحى . ويدخل فى هذا القسم مسرحيات « شيكاماتسو مونزيمون » أو الأعمال الأحدث منها التى كتبها «كاواتيك موكوامى » . وثمة مسرحيات أخرى كتبت فى عجلة ، لا تزيد عن كونها أعمالا مرتجلة يؤديها ممثل استعراضى ، وانما تحيا من أجل موقف مسرحى جيد واحد فيها : كمشـــهد بطل خارق للعادة (سوبرمان) يتحدى محاربا من الأشراف ، أو أمير واميرة يقعان فى شراك الحب من أول نظرة ، ويتبادلان المراوح فى حين يتلألأ جو المسرح باليراع الطائر ، أو قتال فى الليل بالقرب من مقبرة .

ونما الريبرتوار نموا ثابتا حتى بداية القرن العشرين ، واصبحت كابوكى فى شكلها الحاضر كتلة من التنقيحات والنسخ الذى أجرى على المسرحيات القديمة ، بالاضافة الى المسرحيات الجديدة ، واعادة عرض المسرحيات التقليدية التى حافظت عليها أسر الممثلين ، عرضا صادقا امينا . وبعض الممثلين ابناء واحفاد ممثلى كابوكى الأوائل ، ويتخذون أحيانا أسماء أسلافهم عندما يبلغون مراكز مرموقة فى دنيا المسرح . ولتمييز هذه الأسماء عن بعضها البعض ، يلحق الممثل باسمه « رقم الجيل » ، ويمكن بهذا الرقم معرفة عدد الممثلين العظام الذين حملوا هذا الاسم قبله . من ذلك أن « أوزيمون » القادم سوف يكون السابع عشر ، و « كانزابورو » الحالى هو الثامن عشر .

وكابوكى ، مثلها مثل الأوبرا الصينية ، تصنف شخصياتها بحسب

انماط الادوار ، على انها لما كانت مسرحا أقدم من الأوبرا الصينية وأكثر منها تطورا ، فان فروعها الثانوية أدق فى تفاصيلها ، وعدد الأدوار فيها أكبر ، ومجالاتها أوسع . ومن انماط الأدوار فيها ، نمط المرأة القوية الارادة ، والبطل الجميل الضعيف الشخصية ، والمحارب المذبذب الفكر المشكوك فى اخلاصه ، وعضو البلاط الملكى الأنيق الوقور ، وفتاة الجيشا السوقية ، وحوالى ستة أنماط من الأوغاد الذين يتدرجون من الشديد الخبث الى الخبيث على كره منه ، ومن الخونة ذوى المراكز الكبيرة ، الى الأشخاص سيىء الخلق ، مثل جار السوء .

والسر وراء متعة الفرجة على كابوكى هو الاسترخاء . فالمسرح حقيق بأن يؤثر على المشاهد ، أراد ذلك أم لم يرده . بيد أن اسهامه فى ذلك أو توقعه له شيئان لا ضرورة لهما لكى يعانى هذه التجربة . وان التركيز فى الانتباه الذى اعتدنا أن نوليه المسرح فى الغرب لقمين بأن يعيقنا عن تفهم مسرح كابوكى . فهذا المسرح طويل فى مدة عرضه ، ويرتخى الخط المسرحى فى الفينة بعد الفينة ، الى أن يرتفع فى شدته وقوة تأثيره فى النفوس ، ويؤدى كثيرا من التمثيليات الخيالية لا لشىء الا لتسلية المشاهد تسلية عرضية ، وللابقاء على تنوع وتلون المنظر . وجدير بالمشاهد الأجنبى ان يختار المسرحية التى سوف يشهدها بعناية ، ومن الأفضل له الا يشهد فى اليوم الذى يدخل فيه المسرح شيئا خلاف المسرحية التى اختارها ، طالما أنه لم يتعود بعد اصطلاحات المسرح الفنية ، ولم يألف العرض الفسيح المنظر . ولما كان عرض كابوكى يستمر من الصباح الى الليل ، فقد جرت العادة فى دور التمثيل الخاصة بهذا النمط أن تيسر للناس ابتياع تذاكر الدخول لمسرحية واحدة فقط ، او حتى للفصل الواحد أو المشهد الواحد الذى يهم المتفرج رؤيته . فاذا شهد الانسان تلك الأجزاء من كابوكى التى تفوق سواها فى الشدة أو الجاذبية ، وأتاح لقوة الدراما أن تنقله من حالة الهدوء الى حالة الانفعال والتجاوب الحقيقى ، فان أعجوبة الكابوكى سوف تتبدى له بوضوح فى أروع مظاهرها ، وسوف يتولد فى نفسه الاستعداد الأساسى لفهم كابوكى فهما ذكيا متعقلا ، ومن ثم ينضم الى صفوف الكثير من الأجانب الذين يجدون فى كابوكى أعمق تجربة فى حياتهم المسرحية ، وأكثرها تأثيرا فى الوجدان .

ومن أكثر الدروس التى تنبع من كابوكى دلالة واهمية ، تلك النضارة التى يضفيها على المسرح عمر الممثل الطويل . فممثلو كابوكى يبدأون حياتهم فى المسرح فى سن الخامسة ، ويواصلون التمثيل حتى يشيخون

وتخذلهم قواهم فلا يستطيعون الحركة الا بمشقة . وفى الوقت الذى يبلغون فيه مثل هذا العمر المتقدم الموقر ، الذى يعتقد عنده الغربيون انهم قد فقدوا قدرتهم على الاداء فوق خشبة المسرح ، يبدأ ظهور أروع تمثيل يؤدونه فى حياتهم .

ففى عام ١٩٥٤ ظهر كيتشييمون Kichiemon فى دور «كوماجى» Kumagai ، القائد العسكرى الذى يضحى بفلذة كبده فى مقابل احد الأعداء ، ويهجر السلك العسكرى «بوشيدو» ويصبح كاهنا . هذا الدور من أعظم الأدوار فى احدى روائع كابوكى القوية . وكان كيتشييمون ، فى ذلك الحين قد ناهز السبعين من عمره ، وقد أنهكته العلل ، لا يستطيع السير الا بحذر وبطء شديد ، ومع ذلك فلم يزل يفيض بأدائه على هذا الدور الأخير سحرا خاصا . وكان فى هذا الأداء الأخير ، أقل بالطبع نشاطا وحيوية ، مما كان عليه فى المرات السابقة التى شهدت فيها أداءه فى هذا الدور . ولكنه غمر المسرح ببريق وتوتر لم اشهد لهما مثيلا من قبل . وكان صوته يبرز فى روعة الى جانب جمود جسمه . وأدى الفقرات التى اشتهر بها ، بجلاء شديد ، حتى ليستطيع أن يفهم فحواها اى انسان يجهل العرض ، وأهم من كل ذلك أن كل معنى كان مفعما بالمشاعر ، حتى ليغدو الممثل والتمثيل والمسرح والمأساة حقيقة واحدة . ففى أشهر منظر فى المسرحية ، على سبيل المثال ، حين يروى « كوماجى » قصة معركة ، ويلتقط مصادفة حسامه ، وينفضه بمروحته (وكأنما ينفض الغبار عن عدوه المقاتل الذى يفترض أنه يرفعه من الأرض) ، فان كيتشييمون يعرض بايماءة واحدة فقرة كاملة من الاصلاحات المسرحية ، فيها اليسر ، والايمان ، والتسلط ، والتركيز ، والمعنى فى الحركة .

وثمة أداء آخر مؤثر بدرجة رائعة ، يتذكره اليابانيون والأجانب بالمثل ، ذلك هو آخر عرض قدمه «بيجيوكو» Baigyoku وهو فى الثالثة والسبعين من عمره فى دور « تاميت جوزن » Tamate-Gozen وهى فتاة فى التاسعة عشرة . ففى هذه السن المتقدمة الموقرة ، ومعها عشرات السنين من الخبرة السابقة ، كان أسلوبه الفنى قد اكتمل ونضج بدرجة تتيح مثل هذه الخدعة المسرحية .

وللوصول الى هذه الذروة من التمكن والسيطرة على خشبة المسرح يكون ممثل كابوكى قد أمضى صباه ، منذ بداية حياته الفنية فى سن الخامسة ، وهو يلعب بأدوات التنكر والمهمات المسرحية ، فى غرفة أبيه الممثل خلف الكواليس ، واستيقن فضلا عن ذلك من ان حياته

الشخصية ومركزه الاجتماعى سوف تحافظ عليهما التقاليد والأحكام الفنية مثلما حافظت على مسرح كابوكى نفسه . وسوف يتلقى لسنين طويلة أقسى أنواع التدريب تحت اشراف كبار أفراد أسرته التمثيلية ، ولابد له أن يرتضى قوانين الطاعة لمعلمه ، ويرسخ أقدامه فى الأنماط الكلاسية ، ويركز اهتماماته تركيزا كبيرا فى مسرح « كابوكى » ، وكما قال لى كيتشييمون ذات مرة : « حتى يصبح المسرح حقيقة ، وباقى العالم حلما » .

ويعتقد اليابانى أن الانسان لايستطيع ان يصدر حكمه فى جدارة ممثل كابوكى الا عندما يبلغ الممثل سن الأربعين . ففى هذه السن ، يكون الممثل قد استقر على أنماط الأدوار التى تناسبه أكثر من غيرها ، وعرف الأدوار التى يمتاز فى أدائها بصفة خاصة على خشبة المسرح ، وبلغ فى النهاية الفترة التى يستطيع فيها أن يكون ممثلا خلاقا فى نطاق القواعد القديمة . وقد أدى هذا الأمر الى نشوء مدارس مختلفة فى التمثيل ، وأساليب منوعة ، بل واقرار بعض ضروب الافتعال فى التمثيل فتصبح عرفا ، الشىء الذى يتيح للممثل قدرا من الفردية ، أكبر مما يخاله الانسان ، بسبب ما يتلقاه الممثل من تدريب صارم . فكيكوجورو Kikugoro مثلا ، وكان صوته أضعف شىء فيه ، قد درب نفسه على حيلة فى النطق تجعل الكلمات تترامى الى مسافات بعيدة فى قاعات مسارح كابوكى الشاسعة . بل ان صغار الممثلين من أفراد أسرته قد أصبحوا اليوم يحاكونه فى أسلوب نطقه هذا ، مع أن اصواتهم ليست فى حاجة الى هذه المساعدة . وكيتشييمون الذى كان أداؤه لدوره فى « مورتسونا » Moritsuna أكمل أداء جرى فى هذه المسرحية ، قد حمل كل جملة قالها بالكثير من المعانى ، واستغرق كثيرا من الوقت لنقل أدق الخوالج الى نفوس النظارة ، لدرجة أن القسم الأول من المسرحية كان يحذف عادة مراعاة للوقت المحدد للعرض . ولا ريب أن هذا الأمر سوف تشكل عرفا يتبعه صغار الممثلين الذين يحاولون أن يجاروه فى قوة أدائه .

وبموت « تاكامورا كيتشييمون » المفجع فى عام ١٩٥٤ ، انتهى عهد كامل فى نمط كابوكى العظيم . وكان لموته فى هذه الظروف الحرجة فى تاريخ كابوكى أثر مزعج فى المجال الفنى ، لم يكن ليحدث اذا وقع فى ظروف أخرى . ذلك أن كيتشييمون ظل وحيدا لسنين طويلة ، فجبابرة كابوكى : كوشيرو السابع ، وكيكوجورو السادس ، وبيجيوكو ، وسوجورو ، وانجاكو ، وأوزيمون الرابع عشر كانوا قد ماتوا الواحد فى اثر الآخر ، فى تتابع سريع مخيف . ولم يبق على قيد الحياة من

كبار الممثلين اللامعين أحد سواه ، فكان آخر ممثلى كابوكى العظام فى الجيل الحاضر ، وخاتمة سلسلة طويلة من الممثلين التقليديين فى الاسلوب الفنى العظيم . وكانت عروضه الأخيرة هى التى أوضحت أكثر من غيرها ذروة القوة الكامنة فى ممثل كابوكى المسن . ومع ذلك فمن حسن الحظ أن السنين الأخيرة كانت حافلة بالشواهد على عظمته .

وقبل وفاته بسنتين ، قامت لجنة حماية الملكية الفنية بوزارة التعليم بعمل فيلم ناطق عن عرض مسرحى كامل لاحدى روائع مسرح كابوكى : « معسكر موريتسونا » وتدور قصتها حول مآسى الحرب التى يتقاتل فيها أخوان من جانبين متضادين ، والتضحيات التى يقدمها كل منهما . ولحسن حظ كل الذين يهتمون بهذا المسرح ، فانهم يستطيعون رؤية هذا التسجيل الفريد لتمثيل كيتشييمون العظيم .

وكانت مناسبة تصوير هذا الفيلم مناسبة فريدة لم يسبق لها مثيل ، وذلك لسبب آخر . ففى ذاك الحين، دخل امبراطور اليابان أحد مسارح كابوكى لأول مرة فى التاريخ ، وشهد أول مسرحية فى حياته ، وكان هذا الحدث تصديقا امبراطوريا لكل من مسرح كابوكى وممثله كيتشييمون ، وكانت هذه هى المرة الوحيدة التى حظى فيها هذا المسرح الشعبى ، على خلاف مسرح « بوجاكو » و « نو » بلفتة رسمية من أحد أفراد الطبقة الارستقراطية أو النبيلة . وبعد انتهاء العرض منح الامبراطور المتحمس كيتشييمون رتبة رفيعة من رتب البلاط ! ولم يكن الأمبراطور عارفا بقواعد السلوك فى المسرح ، ومن ثم فانه راح يصفق للأداء وذراعاه ممدودتان أمامه ، وكانه يصفق أمام هيكل من هياكل « شينتو » ليستعطف الآلهة) . ومنح كيتشييمون رتبة أعلى من ذلك بعد وفاته مباشرة . وكان كيتشييمون فوق ذلك عضوا فى اكاديمية الرقص المشهورة ، وأعلنت الحكومة انه « كنز بشرى قومى » ، وبفضله فازت كابوكى أخيرا بتقدير البلاد ، وهى التى اعتمدت خلال ثلاثمائة وخمسين عاما على الرأى العام ، واخلاص عامة الشعب .

وبموته انقطع هذا التقليد المسرحى ، واصبح مستقبل كابوكى كله فى أيدى خمسة من كبار ممثليه : ابيزو Ebizo ، واوتيمون Utaemon ،وكوشيرو Koshiro ، وبيكو Baiko ، وشوروكو Shoroku وثمة عشرون سنة تفصل بين كيتشييمون وبين هؤلاء الممثلين الأدنى منه مرتبة . ولكن هذه السنوات العشرين كانت فترة هامة باتة فى تاريخ كابوكى . فأساليب التمثيل فى أى بلد تتغير بتوالى السنين ، وانما فى

المستطاع الابقاء عليها وتدعيمها طالما كان فى مقدور أحد أســـاطين المسرح ، بعبقريته ؛ أن يحافظ على ولاء الجمهور للأساليب القديمة . ولا مناص من أن الممثلين الصغار ، وقد أصبحوا وحدهم دون عميـد يرعاهم ، سوف يطورون أساليبهم وابتداعاتهم ، وســوف ينبثق من عملهم لون جديد من مسرح كابوكى .وثمة ألوان جديدة قد بدأت تظهر فعلا على خشبة المسرح . ومن حسن الحظ أن هؤلاء الممثلين الخمسة يتمتعون بذكاءوبراعة فنية ، وفي الامكان أن نتوقع ازدهارا آخرلمسرح كابوكى ، مثلما كان يحدث فى الماضى كلما بلغ بعض الممثلين طور النضج. على أنه فى الوقت الحاضر ، ونحن فى انتظار تحقيق هــذا الازدهار الجديد ، يقف عشاق كابوكى ساكنين ، يتذكرون كيتشيبمون العظيم، ويتطلعون الى المستقبل فى لهفة .

وثمة أمران حدثا أخيرا فى مسرح كابوكى ، أدهشا كل من كان منا بعقلية قديمة ، يتابع كابوكى سنين طويلة : أولهما ظهور ناقد شـــاب يدعى « تاكيتشى تتسوجى » Takechi Tetsuji ، خلف الســتار ، وهو طليعة مسرح « أوساكا كابوكى » فى الوقت الحاضر ، وثانيهمـــا نمو « كابوكى الجديد » أو النمط « التاريخى الجديد » لمسرح كابوكى نموا قويا ، على أيدى اثنين من الكتاب المسرحيـــين الجـــدد : « هوجوهيديجى » Hojo Hideji و « ڤوناهاشى ســــييتشى » Funahashi Seiichi

ولكى نفهم قصة « تاكيتشى تتسوجى » ومسرح أوســاكاكابوكى ، لابد لنا أن نرجع قليلا الى الوراء . فلعدة سنوات ، حتى عام ١٩٤٨ ، كان مسرح كابوكى فى أوساكا معتمدا فى كيانه اعتمادا كليا على نبوغ وكفـاءة ممثـــل واحد، ذلك هو بيجيوكو Baigyoko (الذى كان ، وهو فى سن الثالثة والسبعين يؤدى أدوار الفتيات الصغيرات برقـــة ورشاقة لا يصدقهما العقل) . وكان مسرح «كابوكى زا» الشاسع فى أوساكا ، وهو يكاد يضارع فى ضخامته مسرح كابوكى فى طوكيـو ، يمتلىء دائما بالمتفرجين بفضل ظهور «بيجيوكو» على خشبته . ولما مات ، ولم تكن كابوكى فى أوساكا تملك « خمسة كبارا » يحماون رسالتها من بعده ، فانها أصبحت فى حالة انهيار ، اذ لم يكن بها عـــدد كاف من الممثلين ، ولم يكن المتبقى منهم ، حتى « جانجيرو » الممثـــلالاول فى أوساكا ، على درجة من الكفاءة تسمح بجذب جمهور كبير من المتفرجين الى المسرح . وفى محاولة حماسية لانقاذ كابوكى فى أوساكا ، نقلت شركة الانتاج «شوتشيكو» عددا من الممثلين الأقل شأنا من طوكيو الى أوساكا على وظائف دائمة . بيد أن هذا الاجراء كان مجرد معاونةبسيطة

بملء الأماكن الشاغرة ، ذلك أن أوساكا كانت في حاجة الى نجوم في مرتبة ابيزو ، أو أوتيمون ، أو كوشيرو ، أو بيكو ، أو شوروكو (وكان ارتباط هؤلاء الخمسة ارتباطا وثيقا بكابوكي طوكيو ، بعامل الوراثة وأساليب التمثيل ، يجعل من الصعب نقلهم الى أية جهة أخرى ، اللهم الا خلال جولة سنوية ضيافية) . وفي هذه الفترة تقدم الى الصفوف الأمامية « تاكيتشي تيتسوجي » ، النجل الذكي لأبوين في أوساكا ، على درجة كبيرة من الثراء ، وكان من دارسي مسرح « نو » المجتهدين ، وناقدا ممتازا وخلاقا في نمط كابوكي . وكان معروفا بمقالاته التي كانت تظهر من حين لآخر في عدة صحف ومجلات يابانية (وثمة عشرات منها متخصصة في المسرح) . وقد اثار بعض النفوس الحسد بآرائه المتفجرة المحطمة للتقاليد ، والشديدة التحامل والتحيز . من ذلك انه قام بحملة خاصة هاجم بها كيتشييمون وزوج ابنته الممثل الموهوب كوشيرو . وكان قدحه العنيف في شخصيتهما أقرب الى التشهير والقذف . ثم حظي باحترام الناس له بابتكاره عددا من التجديدات في مسرح « نو » . واقتبس مسرحية حديثة وأخرجها في أسلوب « نو » بمصاحبة آلات موسيقية غربية . وأخرج مسرحية من نمط «كيوجين» استخدم فيها كوكبا من كواكب « تاكارازوكا » اسمها «يوروزو مينيكو» Yorozu Mineko بطلة للمسرحية مع ممثلي كيوجين الكلاسيين . وكانت هذه التجارب ناجحة بدرجة عجيبة في جميع مستويات الشعب، وفازت يوروزون بجائزة ثقافية منحتها اياها الحكومة لأدائها الممتاز.

وكان توقف نشاط مسرح « أوساكا كابوكي » ، الى جانب مواهب تاكيتشي في الأخراج المسرحي ، قد حملاه (أي تاكيتشي) على أن يتكفل بتدريب أثنين من صغار الممثلين ، وكل منهما « أوناجاتا » onnagata — أي يؤدي الأدوار النسوية : أحدهما « سنجاكو » Senjaku ابن « جانجيرو » Ganjiro ، والثاني أحد الممثلين الذين جيء بهم من طوكيو ، واسمه « تسورونوسوكا » Tsurunosuka ، ابن « أوزوما توكوهو » Ozuma Tokuho الذي ظهر في نيويورك في برنامج راقص.

وقد اضطلع تاكيتشي تتسوجي بمسئوليته نحو هذين الممثلين في اخلاص مدهش ، فكان يجري تدريسهما في منزله ، ويجعلهما دائما أمام ناظريه ، ويصحح أدق التفاصيل في أدائهما ، ويعلمهما أدوارا جديدة، ويلجأ الى النصوص الأصلية ، وبطبع تمثيلهم بصبغة من العلم والمعرفة من جهة ، ولون من الواقعية الحديثة من جهة أخرى . وبالاجمال فانه تقدم بهذين الممثلين الى مدى يفوق عمرهما ، واخضعهما لضرب من

النظام والطاعة ، لم تكن العلاقة الأبوية التى يقوم على أساسها كيان مسرح كابوكى قد فرضته بمثل هذه الدرجة من الشدة والصرامة . وحول كلا من هذين الممثلين الى فنان نظرى وتجريبى أكثر منه مجرد مؤد وصاحب حرفة ، فكل ممثل من ممثلى كابوكى يظل عادة مؤديا وحرفيا حتى يبلغ العمر الذى يتيح له بعض الحرية فى التصرف، ويتيح لموهبته الخاصة أن تشرق خلال الشكل الخارجى والقيود الصارمه الخاصة بتقاليد كابوكى .

واشتهر الممثلان فى وقت قصير . ومن أسباب هذه الشهرة ، لون من المزاحمه بينهما قامت فى ذهن النظارة . فكان الناس يأتون الى المسرح ليشهدوا كيف يتقدم كل منهما فى فنه ، ومن منهما يفضل الآخر . وأخيرا خسر تسورونوسوكا فى هذه المباراة فى عام ١٩٥٥ . ومع انه لم يزل يجمع حوله عددا صغيرا من المعجبين به ، الا أنه قد أصبح فى عداد ممثلى كابوكى العاديين فى أوساكا . أما « سينجاكو » فانه بهر اليابان بأسلوبه الجديد فى التمثيل . وأكثر أدواره حظا من النجاح هى الأدوار التى يؤديها فى نصوص « تشيكاماتسو مونازيمون » الأصلية التى تنتمى الى القرن السابع عشر ، بكل ما فيها من مشاهد جنسية (وكان هذا العهد أقل تشددا من الوقت الحاضر) وانفعالات عاطفية انسانية (وقد جمدتها تقاليد كابوكى المتعاقبة حتى صيرتها ضربا من الافتعال والتكلف) . ويضفى سينجاكو بالمثل على التقليد الخاص بتمثيل الرجال للأدوار النسوية ، جمالا شخصيا مدهشا ، وانوثة واقعية (لا أثر لها بالطبع فى حياته الخاصة) لم يكن لها وجود فى كابوكى حتى اليوم . فاذا كان المفروض أن يستحم فوق خشبة المسرح ، فانه يخلع فعلا الكيمونو الذى يرتديه، ويعرى ذراعيه وساقيه، وهو أسلوب لم يسمع به من قبل فى نمط كابوكى البحت . ويقول ناقدوه انه نقل أساليب الجيشا نقلا دقيقا لا يتناسب مع كابوكى ، على أن أنصاره يدعون أن هذا الأسلوب الطبيعى الذى حقن به سينجاكو عرف أوناجاتا (تمثيل الرجال لأدوار النساء) سوف ينقذ هذا العرف .

وعلى أية حال فان وزارة التعليم تجاهلت انتقادات الأدباء ، ومنحت سينجاكو هذا العام جائزة خاصة لتصويره شخصية «أوهاتسو» O-Hatsu فى مسرحية « انتحار العاشقين فى سوبنزاكى » . والمنظر الذى تعرى فيه أوهاتسو قدمها وتمدها فوق حافة الشرفة حتى يتمكن حبيبها المختبىء من أعدائه تحت الأرضية من امساكها ومداعبتها فى مشهد صامت يعبر عن عاطفة الحب الأبدى ، هذا المنظر قد أصبح أحد المناظر الكلاسية الهامة فى مسرح كابوكى الجديد . ومن المحتمل

الا يكون سينجاكو أكثر من بدعة شاعت ،وانه انما راق فى عيون رواد المسرح الحديث . ولاتستطيع الخفة والواقعية المتطرفة اللتين يحققهما سينجاكو فى مسرح كابوكى أن يغريا النظارة بترك العروض الاكثـــر نضجا والأعمق كلاسية التى يقدمها أوتيمون أو بيكو . أما فى الوقت الحاضر فان المسرح يرتع فىأسلوب سينجاكوالناضر ،ويتجاوب النظارة مع أدائه ، وكأن نجما جديدا قد أشرق حقا فى أفق كابوكى .

والمكانة التى يحتلها مسرح كابوكى الجديد والمسرحيات التاريخيــة الحديثة أمر مبهم فى الغالب . فنصوص كابوكى قد أصبحت ،بالنسبة الى قدمها ، صعبة الفهم أكثر من ذى قبل ، بالنسبة الى اليـــابانى المتوسط . حقا ان « الخمسة الكبار » ابيزو ، وأوتيمون ، وكوشيرو ، وبيكو ، وشوروكو ، قد اشتهروا فى اليابان كلها ، كممثـــلين ، ورغم صغر سنهم (ويستطيع الانسان بسهولة فى المطاعم اليابانيــة ، حيث يثرثر الخادمات ، ويعتبرن من واجبهن التحدث مع الزبائن الى جانب خدمتهم ، أن يجرى مع هؤلاء مناقشات طـــويلة حول من هو أحسن الخمسة ولماذا) . بيد أن مسرحياتهم فيها بعض الغموض . فكابوكى ، مثلها مثل نو ، تعمل وسط سيل من الحماس . فالـــكثير من الأسر وجماعات العاملين فى المكاتب الذين كانوا يشهدون قبلا كابوكى من حين لآخر فى مناسبات خاصة ، قد أصبحوا اليوم يترددون بانتظـام على المسرح . وكانت الصلة بين المشاهد والمسرح هى دائما سر الســـيطرة الطويلة الراسخة لمسرح كابوكى على اليابان. وكلما افتقد هذا الانسجام بين المسرح والمتفرج أو بدأ يتراخى ،مرت بالمسرح فترة كالحة يقـاسى فيها فى مكانته وماليته . ولعل « كابوكى الجديد » مرآة تعكس جيل ما بعد الحرب الذى يعرض اليوم أمامه . وربما لم يكن أكثر من مجــرد صورة عابرة من صــور اذعان المسرح للحالة الحاضرة . على أنه يبدو أن كابوكى ، قد بدأ حتما ، بعـد ثلاثمائة وخمســين عاما ، يستسلم للدهر المتقلب .

وأهم كتاب المسرح الجـدد الذين يقودون طلائع مسرح « كابوكى الجديد » ويجيبون مطالب جماهـير المسرح اليابانيـين ، اثنان هما : « هوجو هيديجى » Hojo Hidijiو « فوناهاشى سييتشى » Funahashi Seiichi ، ويكتب كل منهما بأســـلوب عصرى بسيط ، على أن مسرحياتهما ، فى مادتها الموضوعية وأساليبها التمثيلية ، كلاسية ، على الأقل فى مظهرها السطحى ، وعقدها مقتبسة من الادب القديم أو التاريخ ، مثل « حكايات جنجى »، بل ومن الأحداث الواقعية فى نطاق عالم كابوكى نفســه مثل « فضيحة ايجيما ايكوشيما فى القرن الثامن

عشر ، وتتلخص فى أن ممثلاً جميلا من ممثلى كابوكى يفر مع سيدة من أصل نبيل . ومثل هذا الموضوع يناسب كثيرا مسرح كابوكى . وممثلو كابوكى الذين يؤدون هذه المسرحيات متمكنون من أساليبهم وحركاتهم التقليدية ، ومن ثم لا يجدون أية صعوبة فى اعطاء القصص الجو التاريخى والمادة الموضوعية التى تتطلبها . ولم يعد ثمة ضرورة للوسائل الفنية الخاصة بنمط كابوكى البحت — فلا يحول الممثلون أعينهم فى ذرى التمثيل ، ولا يرقصون أو يقلدون الدمى . وليس ثمة منشدون جانبيون يتلون نصوص المسرحية بينما يقوم الممثلون بالأداء الايمائى الصامت ، وأصبح التنكر الخاص بكل شخصية تنكرا صادقا أكثر منه خياليا .

وتشبه هذه المسرحيات فى جوها الأفلام السينمائية « راشومون » وينصرف نفس النمط من النقد الى كل منهما . ويشعر كثير من الناس أن كلا من الكاتبين قد أخفق فى خلق مسرح حديث أو فى تحسين مسرح العهد القديم . وتنصب الشكوى الرئيسية على عدم التناسب الجمالى . فاليابانى يستهجن أن يرى شيئا ينتمى الى ألف سنة خلت تخرج فيه اللغة اليابانية المتداولة حديثا من شفتى الشخصيات العتيقة ، ويعتبر كثير من اليابانيين هذا الشىء ضربا من السوقية . على أنه مهما كانت المعارضة ، أو التأسف على الماضى لظهور هذا النمط الذى ليس كابوكيا ولا مسرحا حديثا ، فان نجاحه يسترعى أكبر قدر من اهتمام الناس ، حتى المعارض منهم .

ويتميز « هوجو هيديجى » بأنه الكاتب المسرحى الذى ينال أكبر أجر عرف حتى اليوم فى تاريخ المسرح فى اليابان . أما « فوناهاشى سييتشى » ، ويكاد يضارعه فى غناه ، فانه يستطيع أن يملأ قاعة المسرح بمجهود لا يكاد يزيد على تنسيق سطور احدى رواياته الكثيرة التى لا حصر لها . ولعل هوجو أحسن كاتب مسرحى يمزج بطريقة بارعة مواهب الممثل (وهو لا يكتب الا لممثلين معينين ، يحبهم بصفة خاصة) ويوفق بينها وبين الدور الذى يختاره له . ومن ثم لا يبذل الممثل جهدا كبيرا فى أداء دوره ، بينما تصبح الشخصيات التاريخية أقرب الى الحقيقة وأشبه بالطبيعة البشرية . وهو لا يكترث بشكليات الملبس أو بغيرها من التقاليد التى حافظت عليها كابوكى ونو فى عناية كبيرة . وتقاليد الماضى بالنسبة اليه وكذا بالنسبة الى فوناها شى سييتشى ، شىء لا يتبع ، وانما يستخدم فقط من أجل ما ينبثق منه من تأثير . ومن ثم يصبح المسرح مجردا من الايهام والخداع ، وتمثل شخصيات الماضى بنقائصها وأوجه ضعفها التى تربطها بصورة غير قدسية أو

مبجلة بأى مخلوق بشرى فى أية جهة من جهات العالم . فثمة نســاء يغازلن الرجال كلما شعرن بالرغبة فى ذلك ، ويقــاسى الرجال الذين يتخذون زوجة ثانية من الارتباكات العائلية ، وتصبح المشكلة مشــكلة الألم المبرح والوحدة .

وفوناهاشى أقل من زميله براعة ، ولكنه أكثر منه حمية وفورة ، بشكل ظاهر ، ولعله من أجل ذلك أقرب فى أسلوبه للكابوكى من هوچو . وهو يصمم مسرحا ينبسط فيه ، أمام أعين النظارة بريق اليابان القديمة ومفاخرها ، وكأنها مجمــوعة متتابعــة من الصــور الملونة المسرفة فى الزخرف . وعباراته كذلك جريئة . فمن عباراته التى أثرت فى جمهوره : « ماذا عساه يوجد فى هذا العالم ســوى جســدين يصيران جســدا واحدا » . وتتحرك شخصياته بعظمة وجلال بعبارات كابوكى العتيقــة واصطلاحاتها ، فى حين تنير كلماتها الفعل المسرحى بجلاء صريح ، يتسم بطابع حديث يدهش الأسماع .

ومن مسرحيات فوناهاشى التاريخية الجديدة ما يمد حدود كابوكى الى أبعاد كبيرة حتى انها لابد أن تؤدى بمجموعة مختلطة من ممثلى كابوكى وممثلى شيمپا . ومن ممثلى كابوكى من يمر بتجربة مدهشة ، تجربة التمثيل لأول مرة فى حياته على خشبة المسرح مع امرأة حقيقية . واشهر تلك المسرحيات مسرحية : «قصة السفن السود» التى قامت فيه بدور البطلة نجمة شيمپا المتألقة «يكوميز وتانى» مع ممثلى كابوكى ، وقد أدى أحدهم دور رجل أمريكى . وتعالج المسرحية موضوعا محبوبا فى اليابان ، موضوع « تاونسيند هاريس » Townsend Harris القنصل الأمريكى فى « يوكوهاما » فى أواخر القرن التاســع عشر ، وعشــيقته اليابانية « أوكيتشى » O-Kichi . وكانت المسرحية لطيفة فى نظر المتفرج الأمريكى بدرجة غير عادية . كان «هاريس» مكلفا بعقد معاهدة تجارية بين أمريكا واليابان . وأرادت جماعة من العسكريين « الساموراى » (١) أصحاب النفوذ أن تبقى اليابان بأى ثمن بمعزل عن العالم الخارجى . وكانوا يأملون أن ينفذوا مأربهم باقناع « أوكيتشى » فتاة الجيشا الحسناء أن تــكون خليلة لهاريس . وكان عليها أن تصرف هاريس عن مهمته ، وتتجسس فى الوقت ذاته لصالح العسكريين .

ومن منــــاظر هذه المسرحية منظران مؤثران بصفة خاصة ، أثارا

---

(١) الساموراى : طائفة من المحاربين البواسل كانوا يعملون كحرس خاص للامبراطور أو لبعض الأمراء .

المترجم

حماسة النظارة للمسرحيات التاريخية الجديدة . ويجرى المنظر الأول واوكيتشى واقعة تحت نفوذ العسكريين الشديد ، وتدرك أن علاقتها مع حبيبها تسوء بسرعة تحت هـذا الضغط ، فتتعاطى الخمر وحدها فى غرفتها ، وتسـكر على مهل ، ويقـر عزمها فى النهاية على أن تصـبح « راشامين » rashamen (وهذا تعبير فاضح يطلق على عشيقة الرجل الأجنبى) . أما المنظر الثانى فيجرى عندما يقوم هاريس ، الذى تعرضه المسرحية فى حماسة وعطف ، انسانا صادقا وعادلاً ، وعلى خلق حميد فيقدم تحليلا طويلا وذكيا وجدليا لطبيعة اليابانيين . ولقد وجـد مثل هـــذا النمط من المسرح ، الذى لاينتمى الى كابوكى ، ولا الى المسرح الحديث أو حتى الى مسرح شيمپا ، مكانته بين الجماهير المحبة للفن المسرحى فى اليابان .

وأعتقد أن تاكيتشى تتسوجى وتلميذه سنجاكو ، وهوجو ، وفوناهاشى بشعبيتهم العجيبة ، يدقون أجراس الموت لمسرح كابوكى . وتبرز وفاة كيتشيمون التغييرات العريضة التى حلت بكابوكى . بيـد أن كابوكى كان من بدايته فنا جامعا . وهو اليوم مزيج من عدة نكهات وخليط من عدة تجارب ، ونسيج عدة مذاهب ومعتقدات تجمعت خلال الكثير من عصور التاريخ ،ابرزها خيال ممثليها وجمهورها . وهـو اليوم لا يكاد يتجاوز ما كان عليه فى أية لحظة من تاريخه الطـــويل . وطالما كانت اليابان تملك « الخمسة العظام » ، فان المسرح ليس فى حاجـــة الى مزيد من التأمين والثقة بمستقبل سليم من كل الوجوه .

***

أما مسرح عرائس « بونراكو » Bunraku فقـد اتخـذ مقـره الرئيسى فى أوساكا لقرون طويلة . ويرجع تاريخه الى عهد كابوكى . وبين الفنين أواصر من الأخوة ، وثيقة بدرجة أنهما يتبادلان المسرحيات ويدرسان الأساليب ويتبادلانها فيما بينهما. ويأخذ ممثل كابوكى دروسا فى الفصاحة من منشدى مسرح العرائس الذين يقفون جانبا ويسردون الأقاصيص ، فى حين تمثل الدمى ما يلقونه من كلمات . ويلاحظ لاعب الدمى ممثل كابوكى حتى يتعلم كيف يجعل حركات عرائسه أقرب الى الحياة الواقعية . وان دراسة أحد الفنين ليعنى فى الوقت ذاته معرفة الفن الثانى . ومسرح العرائس فى اليابان ، على الرغم مما قد تتضمنه لفظتا « عروس » و « دمية » فى الغرب من معان ، مسرح كبير ناضج . وتبلغ العرائس عادة الحجم الطبيعى للانسان ، بل ان عيونها وحواجبها وأصابعها ، يتحرك كل منها على حدة مستقلا عن غيره (ويقتضى تحريك العروس الواحدة عمل ثلاثة من اللاعبين) ،ويجرى تشغيلها أمام مناظر

متقنة الصنع ، ويصاحبها مغنون وموسيقيون يؤدون جيدايو gidayu أو چوروری joruri الذی يعتبر أصعب موسیقی فی اليابان وأكثرها تعبيرا دراميا . ويبدأ المغنون ولاعبو الدمى تدريبهم منذ الطفولة ، ويبلغون فی سن الأربعين أو الخمسين درجة فائقة من المهارة الفنية .

وثمة مغن مسن « ياما شيرونو شوچو » Yamashiro no Shojo منح لقبا أمبراطوريا ،ويعترف به عادة كأعظم مغن فی اليابان . أما لاعب الدمی يوشيدا بنجورو Yoshida Bungoro ، فانه يبلغ الآن حوالی التسعين من عمره ، وهو أعمى وأصم ، ولم يزل معترفا به استاذا قديرا فی تشغيل عرائسه فتمثل فتيات صغيرات وبطلات شبيهات بالسيدات الجميلات (وفی مسرح عرائس بونراكو يتخصص اللاعب اما فی دمی الرجال واما فی دمی الاناث . وقليل منهم من يمارس النوعين) ، ولم يزل يوشيدا يعرض العابه كل شهر بانتظام . ومن أشهر أدواره ، دور تفقد فيه البطلة بصرها من كثرة بكائها على حبيبها المفقود ، فتقضی وقتها هائمة على وجه الأرض باحثة عنه (وفی مقدوره بالطبع أن يرد لها بصرها) ، وتكسب قوتها كعازفة عمياء . ويتجلى فی هذا الدور رابطة رهيبة تقوم بين اللاعب ودميته . فعينا العروس مقفلتان تمثلان حالة العمى ، وتتحسس يداها الخشبيتان الأشياء بحركة عصبية ، ويقف بنجورو خلفها مواجها جمهور النظارة عارضا عليهم وجهه الواهن وعينيه اللتين لا تبصران .

و « بونراكو » هو الفن الكلاسی الوحيد فی اليابان الذی يعانی اليوم بعض المصاعب . فمنذ أن بدأ مسرح كابوكی يكتسح اليابان ويسيطر على عالم المسرح فيها بممثليه الآدميين (كما لم يزل يسيطر حتى الآن) ، أخذت شعبية مسرح العرائس فی الأفول بالتدريج ،ودون هوادة . ومنذ عام ١٩٢٠ ، وشركة الانتاج « شوتشيكو » تقدم المعونة لعرائس بونراكو باستخدام بعض الفائض من أرباح مسارح كابوكی فی سد العجز السنوی لعرائس بونراكو . وفی عام ١٩٢٦ تهدم مسرح بونراكو الباقی بفعل الحريق، وشيد مسرح جديد أصغر منه . وجاءت الحرب التی عطلت المسارح كلها ، وحالت بين الشعب وبين ملاهيه ، ماخلا مسرحه الحی النشيط ، وساعدت على انهيار مسرح العرائس.

وثارت الصعوبة الأخيرة التی واجهت بونراكو منذ حوالی سنة عندما انشقت الفرقة الوحيدة الباقية من لاعبی العرائس الى فرقتين: فرقة تشينامی كی Chinami Kai ، وعلى رأسها « ياما شيرو » العظيم Yamashiro ، وبنجورو ، وفرقة « متسووا كی »

Mitsuwa Kai الخاصة بلاعب الدمى الشـاب الموهوب مونجورو Monjuro . وقـد نتج هذا الانشقاق من طموح صـغار العاملين في هذا المسرح فى مزيد من الحرية ، وفرص أكبر لعـرض الأدوار المفضلة التى احتكرها « بنجورو » وغيره من عمداء هذا الفن . وانفجرت مجموعة من القلاقل والاضرابات التى أثرت فى وحدة العمل فى مسرح بونراكو الذى يختلف فى تنظيمه عن كابوكى وغيره من الأشكال المسرحيه فى اليابان . وفى عام ١٩٥٤ ازداد مركز بونراكو حرجا وخطورة لدرجة أن العرض الكبير لمسرحية تشو شينجورا Chushingura (المسرحية الكلاسية الخالدة التى تصور قصة السبعة والاربعين « رونين(١) الذين انتقموا لموت سيدهم) التى تستغرق شهرا بطوله ، والتى جرت العادة على كفالتها حتى تجـذب اليها جماهير كبيرة كلما أدرجت فى برنامـج المسرح ، كان لا مناص من الغائه (واوقف عرضه فى اليوم العشرين) بسبب قلة الجمهور الحاضر .

ونشط اليابانيون الذين يدركون استحالة استبدال فن آخر بفن العرائس ، وكانوا فى غم وكرب بسبب أفوله السريع ، فعمـلوا على انقاذه . واتخذت من أجل ذلك خطوات عديدة . فشـيدت شركه شوتشيكو مسرحا جديدا لبونراكو ، تكلف مائتى مليـون « ين » فى وسط أكثر احياء الملاهى فى أوساكا بهجة وزخرفا . وتتلخص الفكرة التى يقوم عليها هذا المشروع ، حسب العقلية اليابانية المتميزة ، ان الناس يترددون على المسرح لمشاهدة كل من الدار والعرض (وهـذا بالتأكيد أحد الأسباب التى من أجلها يمتلىء مسرح « كينزكيكان نو » الجديد بالجماهير) . وقد اعفت الحكومة منذ وقت ليس ببعيد مسرح بونراكو من جميع انواع الضرائب ، الأمر الذى يجعله اليـوم أرخص الانماط المسرحية الجديدة فى اليابان . وتشير كل الدلائل الى أن الحكومة سوف تقدم العون المالى الكامل لمسرح بونراكو ، تحت رعاية لجنة حماية الملكية الثقافية ، فى ظرف سنة أو سنتين . وقد اتخذت فعلا الخطوات الأولى فى هذا السبيل بتخصيص بنجورو « كنزا قوميا » ، أو «ملكية ثقافية بشرية » .

ومع ذلك فثمة قبس ضعيف من الضياء يحيط بموضوع بونراكو . فقد أصبحت عرائس بونراكو بدعة طارئة فى طوكيو ، ومهمـا كان استحسان الناس لها أمرا عارضا سريع الزوال ، أو كان راسـخا على وجه الدوام ، فقد بدأت بونراكو ، على أية حال ، تعرض فى طوكيـو

(١) الرونين : هو الساموراى بعد موت سيده .

لمدة شهرين كل عام بدلا من الفترة المعتادة لجولتها فى طوكيو ، وقدرها شهر واحد . وقد يبدو من سخرية الأقدار أن تضطر بونراكو ، بعد قرون طويلة ، للتطلع الى مكان بعيد جدا عن موطنها الأصلى ، طلبا لتقدير الشعب لها ، واقراره لمكانتها . واذا استمر الاتجاه على هذا المنوال ، فقد تنتقل بونراكو بكامل هيئتها الى طوكيو . وفى الوقت الحاضر ، وعلى الرغم من أن نصوص مسرحيات بونراكو ووسائلها فى العرض معقدة للغاية وملتوية ، فانه يجدر بمن يزور اليابان أن يسافر الى أوساكا ليشاهد هذه المسرحيات . وفى قلب المدينة فوق ذلك ، مسرح كابوكى ضخم . ثم أن زائر أوساكا سوف يكون بالمثل على مسافة لا تزيد عن خمسة وأربعين دقيقة من تاكارازوكا .

***

ويتخلل الرقص كل مسرح كلاسى فى اليابان بما فى ذلك مسرح العرائس . وفى كل مسرحية نو (فيما عدا فواصل كيوجين Kyogen) فقرات وذرى راقصة طويلة ويبدو العرض كله فى أنظارنا العصرية رقصا ذا سمة درامية وشاعرية بارعة . وتقع كابوكى هى الأخرى بصورة أكثر وضوحا فى هذا الاطار . فثلث ربرتوارها رقص خالص ، وثلثه تراجيديا قوية من نمط تاريخى فخم ، والباقى مسرحيات رومانسية وعائلية . ومع ذلك فمسرح كابوكى كله يلفه غشاء من الرقص . وقد ينبثق الرقص فى مشهد monogatari عندما يبدأ الممثل فجأة بحكاية تفاصيل حدث مضى ، فيمثل بالرقص الوقائع مستعينا بمروحة أو سيف أو قطعة من القماش . وفى لحظات أخرى ، ينقلب المسرح من تلقائه مسرح عرائس ، وتبدأ شخصياته الرئيسية فى الرقص مثلما ترقص الدمى ، بحركات مرتجلة غير منتظمة ، حسب طبيعة مسرح كابوكى التى تتسم باللا عقلية الجمالية التى تجعل الأشياء كلها ممكنة . أو قد يؤدى ممثل دور البطل فيدخل الى خشبة المسرح أو يخرج منها بحركات راقصة ، بدلا من أسلوب الدخول والخروج العادى الخالى من القوة والتأكيد . وقد يشهد الانسان الرقص فى منظر « ساوارى » sawari تبدو فيه امرأة وهى تناجى نفسها بحديث عن حظها أو حبيب قلبها ، وتنسق ايماءاتها ووضعاتها فى تتابع طويل من الحركات التى تتشابك وتتداخل فهى فى ذلك أشبه براقصة منها بممثلة ، حسب المفهوم التقليدى . وفى بعض الأحايين ، يطلب ممثل الشخصية الرئيسية ، اذا كانت شخصية حاكم أو نبيل ، الى خدمه ، أن يرقصوا من أجله ، « لتلهية فكره » ، ومن ثم تبدأ سلسلة من الرقص الخالص . وفى بعض المسرحيات ، يتلقى البطل دروسا فى الرقص أمام النظارة . وفى احدى المسرحيات يبدع

صانع عرائس صورة تشيع فيها الحياة ،ومن ثم تشرع الشخصيتان في الرقص معا .

وتستخدم خطة تحوير العقدة المسرحية لخلق عذر يبرر تقديم الرقص ، في ادخال بعض الفنون الأخرى المتصلة بالمسرح ، وعلى الأخص الموسيقى ، في العرض المسرحي . وتصاحب الموسيقى بصورة ما جميع مسرحيات كابوكي . واذا كان الممثل يؤدي دور مغن أعمى ، فان عليه أن يغني حتى يضفي لمسة من الحقيقة الواقعة على تشخيصه ، وعليه أن يصاحب غناءه بالعزف على آلة السامزين . وفي احدى مسرحيات كابوكي ، وتدور حول شخصية غانية تسمى « أكويا » ، وهو الدور المفضل عند « أوتيمون » ، يتكون الأداء في قسمه الأكبر من عزف على آلات ساميزن وكوتو وكوكيو على التوالي ، وهي الآلات الموسيقية اليابانية التقليدية التي كانت سيدة أنيقة تتقن عزفها منذ مئات السنين .

والامكانيات المسرحية في اليابان في مجموعها لا حصر لها . فالمسرح الكلاسي قد امتص حوافز الرقص بدلا من أن يهدمها كماحدث في الصين . وبدلا من أن تبتلع الموسيقى والرقص الدراما ، كما حدث في الهند واندونيسيا ، فانهما تعلقا معها في وضع متوازن . وبالاضافة الى ذلك فان اليابان لم تزل تملك رقصات شعبية منوعة : رقصات الحصاد ، والأسد (من الصين) ، والديك والحصان ، ورقصة صيد السمك الكبيرة ، ورقصات « بون » المشهورة التي تؤدي في ختام فصل الصيف عندما تحتفل الأقاليم كلها ، بأساليبها المختلفة ، بعيد الموتى (٢ نوفمبر) All Soul's Day بالرقص حتى ساعة متأخرة من الليل . ويمكن رؤية كل هذه الرقصات ، في صورة حرافية لائقة ، في مناسباتها الخاصة ، وذلك في حوالي الأثنتي عشرة قاعة موسيقية ، ومسارح الفودفيل في الحي التجاري بطوكيو . ويقدم مسرح « نيتشيجيكي » Nichigeki ، على سبيل المثال ، عرضا يستغرق ساعة كاملة بين الأفلام السينمائية التي يعرضها ، ثلاث مرات في اليوم ، يشبع الأذواق المتباينة عند الجمهور بهذه الرقصات ، وغيرها من مختلف أنواع الرقص الياباني والأجنبي . وفي اليابان أيضا طلب كثير للباليه الغربي . وفي طوكيو عدة مدارس باليه خاصة ، شكلت فرقتين متفرغتين بنوع ما . واستطاعت احدى الفرقتين أن تستقدم « نوراكي » Nora Kay الى اليابان في العام الماضي لمدة شهرين ، قامت فيهما بدور النجمة . وقدمت المجموعة بعض الباليهات في صورة باليه بحيرة البجع (بأكملها) ، وحديقة الليلق ، والطائر الناري . واستجاب الجمهور للعروض بحماس لا يصدقه العقل ،

واحتفى بنوراكيى احتفاء أشـــد حرارة من الحفاوة التى قابل بها « بافلوفا » نفسها حين رقصت في اليابان لمدة أسبوع منذ ثلاثين عاما. وقد بيعت جميع تذاكر المسرح قبل ليلة الافتتاح ، وطالب الجمهور باعادة العروض فى حفلات أخرى ، فكان له ما أراد ، وأتى الفتيـــة اليابانيون المراهقون والطلبة عشاق المسرح من « تاكارازوكا » يتزاحمون على غرف الملابس خلف الكواليس فى حفلات الباليه الغربى .

وفى كل هذه الخميرة من فنون الرقص فى اليابان ، نجد أن رقصات الجيشا التى تدور في كل مكان ، هى أكثرها انتشـــارا وشيوعا . ويستطيع الانسان أن يشهدها على نطاق واسع فى فصل الربيع أمافى رقصة « مياكو اودورى » Miyako Odori (ويسميها الأجانب « رقصة الكرز ») فى مدينة كيوتو ، أو رقصة أزوما Azuma فى طوكيـو . ولتقديم هاتين الرقصتين ، تجمع أحسن فتيات الجيشا فى المدينـة مواهبهن ، ويشغلن مسرحا من أكبر مسارح المدينة ، يعرضن فيـه رقصهن طول اليوم لمدة أسبوعين ، على مستوى حرفى . ولمـا كـان المسرح الكبير يختلف فى مقتضياته عن حجرات الاستقبال الصغـيرة التى يرقصن فيها عادة ، فانهن يستعرن الكثير من الفواصل الراقصة الخاصة بمسرح كابوكى ، فيؤدينها مع منوعاتهن اللطيفة الخاصـة بالجيشا . ويقوم أحد مدربى الجيشا ، فى الفينة بعد الفينة ، بتقديم تلميذاته المتازات ، الحاليات والسابقات ، فى عرض طويل فى أحـد المسارح العامة . على أن الناس يشهدون عادة رقص الجيشـا في الغرف الخاصة بالمطاعم ، حيث يتاح لكل انسان أن يدعوهن وقتما يشاء ليعرضن رقصهن عليه وحده .

وفن رقص الجيشا فن مقيد ، من حيث أنه قليل الحركة ، يصور فيه التوتر الداخلى فى نفس الراقصة باقل ما يمكن من الأداء الخارجى ومن حيث اختصار الرقص الى أصوله الجمالية الجوهرية ، حتى لتبدو غمزة العين أو طرقعة الاصبع ، ايماءة قوية تسترعى الأنظار . وفى رقصـات الجيشا ، كمـا فى رقص تاكارازوكا ، وعلى عكس رقص كابوكى ، تتخصص الفتيات سريعا فى رقصات الرجال أو رقصـات النساء . أما فى رقصات الرجال ، فانهن يمثلن بالرقص مشـاهـد قصيرة مقتضبة ، تصور محاربين سكارى ، أو منظرا حربيا فيه نابل يشد قوسه ويصيب هدفه . أما ربرتوار الرقص النسوى فانه طويل لا يفرغ ، ومع ذلك فان موضوعه دائما الحب .

والصورة التقليدية التى يتمثلها الغربى دائما للرقص الشرقى ــ وتشمل فتيات شرقيات يثرن المشاعر الجنسيـة ، يشتملن بثيـاب

حريرية شفافة ، ويهززن أردافهن — هذه الصورة هى الشىء الوحيد الذى يستحيل رؤيته فى اليابان . وكان الجنود الأمريكان فى اليابان أول ضحايا هذه الفكرة الأسطورية . لقد سمعوا كلهم عن فتيات الجيشا ، ولكنهم أصيبوا بخيبة الأمل عندما دخلوا فى تلك البيوت المغطاة أرضيتها بالحصر ، وجلسوا فى الغرفات الخصوصية ، وفى حين سرى فى الجو صليل آلة الساميزن ، راحوا يرقبون فتاة الجيشا التى ترتدى طبقات عديدة متراكبة من الكيمونو الثقيل ، وهى تؤدى رقصاتها المحددة الأسلوب ، وتوجه حركاتها حسب خلجاتها الداخلية .

أما الأغانى التى تصورها فتاة الجيشا بايماءات بطيئة تكاد تكون ثابتة ، وايمازات حركية لا يدركها المشاهد لأول وهلة ، فانها قد تتحدث عن الحب (وهى عميقة الأثر فى نفس اليابانى) ، ولكنها تبدو للأجنبى مبتورة لا معنى لها ، وبعيدة عن مداركه ، هى والعبارات التى تترجمها ، مثال ذلك « أنا عندليب ، وأنت شجرة برقوق ، وأنا أبنى عشى فى اغصانك ... » والكثير من الأغانى حزينة ، تتحدث اما عن حب مفجع وغير مثمر ، واما عن ألم الفراق واستحالة لقاء الحبيب . وكل سائح يشهد « أوهان سان O-Han-San » مثلا ، وهى فتاة جيشا من مدينة أوساكا ، تمتلك اليوم فى طوكيو مطعما فاخرا به مسرح ، وتعتبر دون أدنى ريب أعظم راقصة فى اليابان ، يشهدها وهى تؤدى احدى رقصاتها الخالية من الاثارة ، والمركزة تركيزا خفيا مبهما ، حقيق بأن يذرف الدموع بدلا من أن تثور أحاسيسه الجنسية . وليس فى آسيا ماتقدمه لمن يتوقع رؤية الرقصات التى تخلع فيها الثياب قطعة بعد أخرى strip-tease وتفضل معظم الراقصات ضياع أجرهن على أن يعرضن على الأنظار ركبهن . ولم أشهد رقصة أسيوية تعرض فيها من جسم الراقصة بقدر ما تعرضها نقبة راقصة الباليه (التوتو) .

وعندما بدأ الرقص مع نمط شيميا المسرحى فى القرن التاسع عشر ، فصل بالتالى من جميع الأنماط المسرحية اللاحقة . وجرى هذا الأمر بصفة خاصة فى المسرح الحديث . ويبدو للأجنبى أنه من التناقض أن اليابان التى تفيض أحاسيسها بالرقص ، والتى يتركب كل نمط مسرحى فيها من مجموعة من الفنون الأخرى ، لايزال بها مكان لمسرح مجرد تماما من الرقص . بيد أن الحقيقة ان المسرح الحديث طاقة قوية فى حياة اليابان الحاضرة رغم ثورته ضد المسرحيات الكلاسية ، ورفضه الرقص والموسيقى كفنيين مساعدين لفن المسرح ، وجزء هام جدا فى التطور المسرحى الشاسع فى اليابان .

المسرح الحديث

يرى اليابانيون أن مسارحهم الكلاسية قد بدأت تبلى وتضمحل قليلا بعد أن عاشت قرونا طويلة ، رغم قدسيتها ، ورغم أنهم يتمتعون بها كثيرا أو يعيدون اكتشافها بعقولهم . وثمة عدد متزايد من جمهور الشعب يتحول الى المسرح الحديث ، أو « شنجيكى » shingeki (أى المسرح الجديد) كتعبير أقرب ما يكون الى عقولهم وأفكارهم وأكثر انتماء الى العصر الحاضر . وكانت بضع السنين الأخيرة ذات أهمية خاصة بالنسبة الى هذه الجماعة من الناس ، وبالنسبة الى كل انسان آخر يتطلع الى مستقبل اليابان فى المسرح ، بدلا من أن يتأمل فى ماضيها العظيم .

وفى عام ١٩٥٣ ، اتمت حركة المسرح الحديث فى اليابان عامها الثلاثين . ومهما بدت لنا هذه الفترة من الزمان قصيرة ، الا أنها تعنى الشىء الكثير فى نظر اليابانيين . فهى تثبت أن المسرح الحديث قد كابد وتحمل، وأنه بقى حيا رغم ما اعترضه من مصاعب كبيرة . وفى غضون الاحتفالات المنوعة لبعض العروض التذكارية الخاصة ، ولافتتاح المسارح الجديدة ، والمآدب التذكارية ،وفى عدد لا يحصى من الرسائل ومقالات التهنئة فى الصحف والمجلات المختلفة ، كان فى ذروة الفكر اليابانى أمران تم تحقيقهما : أولهما أن المسرح الحديث قد بلغ أخيرا درجة من الشعبية يمكن مقارنتها بشعبية المسارح الكلاسية ، وهذه نتيجة كانت تبدو دائما مستحيلة ، وثانيهما أن المسرح الحدث قد تحول كلية ، من الوجهة السياسية ، بعيدا عن اتجاهاته اليسارية والشيوعية التى كان يتخذها فى بداية أمره ، وراح يزدهر ، لا يعيقه أى اعتبار آخر سوى حصوله على مسرح جيد .

ومن المقدر أن حركة المسرح الحديث فى اليابان قد بدأت فى السابع عشر من شهر يونية عام ١٩٢٤ ، عندما ظهر مسرح « تسوكيجى الصغير » فى قاعة صغيرة شبيهة بالشونة فى الحى التجارى بطوكيو . وكانت الفكرة وراء تأسيس هذا المسرح مركبة . فكان المقصود منه من ناحية الدعاية والاحتجاج ضد الحكومة ، وكان فى الوقت ذاته مشروعا يستهدف الفن . وكان المأمول أن يصور هذا المسرح الرأى العام ، ويعكسه فقط من وقت لآخر . ولما كانت اليابان قد فتحت أبوابها للعالم الغربى ، منذ زيارة القبطان « بيرى » الامريكى ، وطرأ عليها سلسلة من التغيرات الكبرى فى بنيانها الاجتماعى ، وطورت نفسها سريعا بالأساليب

الحضرية الحديثة ، وعلى خطوط المدنية الغربية ، وبرزت قوة دولية كبيرة ، فقد تراءى لاصحاب « المسرح الصغير » أنه من غير المعقول أن يظل أسلوب المسرح على ما كان عليه منذ قرون طويلة . وحور « المسرح الصغير » فى نمطه حتى يتمشى مع مقتضيات الوضع الجديد ، فاتخذ الأسلوب الغربى بما فيه من تمثيل طبيعى ، ومواقف تماثل الحياة الحقيقية ، وجو واقعى ، وكلها أمور تتباين تباينا صارخا مع المسارح اليابانية التقليدية ، بل وحتى مع نمط « شيمبا » نصف الحديث . ويحكى ان أول مرة مثلت فيها جريمة قتل ، بالزى الغربى ، اندفع أحد المتفرجين من مكانه متجها الى منصة المسرح ليمنع وقوع الجريمة .

ولم تكن اليابان مع ذلك تجهل المسرح الغربى كل الجهل قبل ظهور « المسرح الصغير » ففى حوالى عام ١٨٩٦ كان معظم مسرحيات شكسبير قد ترجم الى اللغة اليابانية ، وترجمت مسرحيات ابسن بعدها بوقت غير طويل . وفى عام ١٩٠٢ قامت شبه فرقة من ممثلين يدعون أنهم ممثلو كابوكى بجولة وصلوا بها الى أوروبا ، وعادوا منها الى اليابان يقولون انهم أصبحوا حجة فى المسرح الغربى . وقد عرضوا فى طوكيو ترجمة لمسرحية هاملت ، وأعلنوا عنها على انها «أعظم دراما فى أوروبا» وجعلوا هاملت يركب على دراجة ويخترق المشى بين صفوف النظارة ليصعد الى خشبة المسرح . على أنه فى وقت ظهور « المسرح الصغير » كانت حركة المسرح الحديث تتصل أساسا بروسيا السوفيتية ، فاحتفى كل مؤسسى هذه الحركة وشخصياتها اللامعة القيادية ، على وجه التقريب بالأفكار الثورية التى تمثلها روسيا السوفيتية ، وتبنوها ، ورأوا فى حكومة اليابان ظلما أشبه بظلم الحكم القيصرى ، وفى المجتمع اليابانى فسادا ومعتقدات خرافيه تشبه ما كان سائدا فى المجتمع الروسى فى عهد ما قبل الثورة .

وثمة حادثان يوضحان هذه الألفة الايديولوجية والعملية التى انعقدت بين مسرحى البلدين . فقبل ولادة « المسرح الصغير » ببضع سنوات ، ذهب كونت هيجيكاتا يوشى Count Hijikata Yoshi الى روسيا ليدرس فى « مسرح الفن فى موسكو » ، ثم عاد الى اليابان مجردا من لقبه (فقد تنازل عن اللقب فى شىء كثير من الدعاية) متمتعا بمركز لا ينازعه فيه أحد ، مركز أقدر مخرج مسرحى يابانى فى الأساليب الغربية ، وأكثر رجال المسرح معرفة بالأساليب الحديثة الصحيحة ، واحتل لفوره منصب رائد « المسرح الصغير » ، وكان أعظم شخصية سوفيتية الطابع ، قوية النفوذ ، والدعاية فى هذا المسرح . وبرزت الرابطة الثانية مع الاتحاد السوفييتى بعد ذلك بقليل فى عام ١٩٢٨ عندما عادت فرقة من ممثلى كابوكى من زيارتها لروسيا . وكان أحد ممثلى هذه الفرقة واسمه

«ايتشى كاوا تشوجورو» Ichi- Kawa Chojuro قد تأثر كثيرا بالتجارب السوفيتية فى المسرح كمجتمع حى ، لدرجة أنه قطع علاقته بكابوكى وكون فرقة خاصة به أسماها «المسرح التقدمى» « زينشين زا » ، ووزع ربر توار هذه الفرقة بين كابوكى والمسرحيات الحديثة ، وشيد تكنات على الأرض التى تملكها أسرته لسكنى الممثلين الذين جمعهم حوله ، وأقام الجميع معا، يزرعون الأرض فى أوقات فراغهم بين ساعات الدراسة والتدريب ٠

ولم تمض عشر سنوات على انشاء المسرح الصغير ، حتى أصبح الجو اليسارى الذى تخلل المسرح اليابانى الحديث ثقيلا لا تطيقه الحكومة ٠ وبعد فترة استهلالية كانت فيها المسرحيات تلغى ، والنصوص يشطبها الرقيب ، ورجال الشرطة يحضرون جميع العروض جالسين فى مقصورات أعدت خصيصا لهم ، أغلقت الحكومة المسرح الصغير ، ونفى هيجيكاتا الى الروسيا ٠ وبدأ « المسرح التقدمى » فى تقديم مسرحيات كابوكى الكلاسية ٠

وفى هذه الآونة أشتعلت حرب الباسفيك ، وأصبح كل من كان له صلة بالمسرح الحديث من المشبوهين . فحددت اقامة « سندا كوريا » ، مثلا ، وهو اليوم أشهر ممثل ومخرج فى اليابان ٠ حتى « فوناهاشى سييتشى » الكاتب المسرحى اليابانى المحافظ الثرى الذى شب ، وهو طالب فى التعليم العالى ، على عروض المسرح الصغير ، فانه ظل فى هذه الحقبة مغمورا ، لا يسمع عنه أحد ، ولا يخرج أحد مسرحياته ، الى أن وقعت هزيمة اليابان ، وتعطل غير هؤلاء من ممثلى المسرح الحديث عن العمل معظم الوقت ٠

وعندما احتلت اليابان ، عاد « هيجيكاتا » الى وطنه ، وبرز غيره من رجال المسرح الحديث ٠ وبعد ذلك بفترة ليست بطويلة ، أصبح ايتشيكاوا تشوجورو ومسرحه التقدمى الممثلين الرسميين للحزب الشيوعى ٠ وبدا المسرح الحديث مرة ثانية على صلة بالروسيا أقوى من اى وقت مضى . وكانت أولى المسرحيات التى عرضت فى دور المسرح الحديث هى : «تحت أشجار القسطل[1] فى براغ » لسيميونوف ، و « الأعماق السفلى » لجوركى ، و « الجريمة والعقاب » لدستويفسكى ، و « بستان الكرز » لتشيخوف ، و « البعث » لتولوستوى ٠

ويبدو كل هذا فى نظر الأجنبى ، مع موجة الحماسة العارمة التى اضطربت فى الجناح اليسارى والتى ولدتها « أيام مايو » ، و « الأعلام الحمر » ، و « نقابات العمال » التى انبثقت فى أعقاب الحرب العالمية ،

---

(١) أبو فروة ٠

انحيازا كاملا للجانب السوفييتي . ودأب الأمريكان يسألون اليابانيين : « لماذا لا تعرضون أية مسرحيات أمريكية أو انجليزية ؟ » . بيد أن الاجابة عن هذا السؤال كانت بسيطة . فبينما كان الروس يعطون اليابانيين كل النصوص التى يطلبونها ، دون مقابل ، ودون التحفظ بأية حقوق ، كان الأمريكان يقيمون العراقيل ،بالمطالبة بحقوق الملكية الأدبية ، وحق الأداء العلنى ، والعقبات المذهبية (الايديولوجية) . أما بخصوص معاملة القيادة العليا لقوات الحلفاء لموقف المسرح اليابانى ، فقد حدثت بعض الفضائح المشهورة . ففى ذات مرة ، طولب اليابانيون باخراج مسرحية « كل أبنائى » لآرثر ميللر ، ولكنها سرعان ماسحبت عندما ارتأى لأصحاب الشأن ، بعد تفكير لا حق ، أنها غير مناسبة لدولة مهزومة كاليابان . بل ان مسرحية « ميكادو » السلمية التى لا ضرر منها ، وهى من تأليف جيلبرت وسوليفان ، كانت مرة مركزا لعاصفة هبت خلف الكواليس . فقد حمل بعض موظفى الاحتلال الجهات اليابانية على اخراج هذه المسرحية ، بأمل أنها سوف تكون خطوة نحو تدمير خرافة عبادة الأمبراطور . على أنه حدث فى يوم البروفة النهائية للمسرحية ، أن خشى موظفون آخرون ، من البريطانيين هذه المرة ، أنها سوف تنعكس ، من جانب اليابانيين ، ضد الأسرة المالكة الانجليزية ، أو على الأسوأ من ذلك ، أنها سوف تظهر على حقيقتها ، مسرحية تسخر من السياسة البريطانية ، فأجبروا الأمريكان أن يعيدوا اقناع اليابانيين بترك المشروع، واعادة المبلغ الكبير الذى جمع من بيع التذاكر مقدما الى أصحابه . وبمثل هذه الطرق ، كانت سلطات الاحتلال نفسها ، تعمل دون ادراك منها ، فى مصلحة العناصر اليسارية فى المسرح اليابانى . والأمر العجيب فى كل هذا أن المسرح الحديث لم يكن بالمرة شعبيا فى هذه الفترة ، فلم تكن عروضه تجذب جمهورا كافيا أو تأتى بدخل مربح ، رغم تقدير الناس أحيانا لجدارته الفنية ، وأحيانا أخرى لرسالته البارعة .

وعلى غير توقع ، وفى غضون السنوات القليلة الماضية ، وبعد هذه التقلبات الأولى ، بدأ المسرح الحديث أخيرا يبرز كمسرح ذى هدف وكفاءة فنية أصيلة . وأعجب من هذا ما حظى به من نجاح شعبى هائل : وقد استخلص رجال الاحصاء الذين كانوا يرقبون هذه الظاهرة بشىء من عدم التصديق ، بعض الأرقام المقنعة . ففى طوكيو وحدها كانت عشرون فرقة تعمل ، ولم يكن بالمدينة قبل الحرب أكثر من ثلاث فرق . وكانت كل فرقة تضم عددا من الأعضاء يبلغ الخمسة عشر ، واستطاع الكثير من الفرق الكبيرة أن يتحمل ما يقرب من الخمسين عضوا متفرغا . وكان تحت تصرف هذه الفرق حوالى خمسة عشر دارا للتمثيل تعمل بصفة دائمة . واليوم تجذب عروض أية مسرحية جيدة ، على وجه التقريب، حوالى

عشرين ألف متفرج فى المجموع (وكان الحد الأعلى قبل الحرب حوالى ثلاثة آلاف . أما الأرقام القياسية فتبلغ الخمسين ألفا) .

ومن الأمثلة التى تبرهن على هذه الظاهرة ، ذلك النجاح الكبير الذى حظيت به فى عام ١٩٥٤ الترجمة اليابانية لمسرحية أرثر ميللر « موت بائع » . ولعل الطريقة التى ارتقت بها هذه المسرحية فى مدارج النجاح نموذج من هذه الخطوة غير المتوقعة التى تستقبل المسرح الحديث فى هذه الأيام . فقد بد أت مسرحية « البائع » salesman ، وينطقهـا اليابانيون «سيروزومان» كانتاج لمسرح «فن الشعب» (مينجى زا) وهى احدى الفرق الكثيرة التى نبتت من حيث لا يعلم أحد بعد الحرب (وهى اليوم من كبريات الفرق) . وقد بدأ مخرج الفرقة « سوجاوارا تاكيشى » Sugawara Takeshi ، وهو أحد أعلام الفن فيما بعد الحرب ، يقيم شهرته بمسرحية « صوت السلحفاة » ، وأعقبها بعد وقت قليـل بمسرحية « القمر أزرق » . وبدأت مسرحية « البائع » . شأنها شـأن مسرحياته الأخرى المعتدلة الناجحة ، بداية متواضعة فى مسرح صغـير بعيد عن وسط المدينة ، أو على حد تعبيرنا الأمريكى « خارج برودواى » . على أنها استمرت منذ ليلة الافتتاح ، ولمدة شهر كامل ، تعرض فى مسرح مكتظ كامل العدد ، فى جميع الحفلات . وكانت الضجة التى صـاحبت عروضها شديدة ، لدرجة أن العرض كله انتقل فى الشهر التالى الى دار « المسرح الأمبراطورى » الأنيق الذى يتسع لألف وأربعمائة متفرج ، ويقع فى مواجهة القصر الأمبراطورى مباشرة . واستمر عرضهـا فى هذا المسرح ، وبيعت التذاكر بثمن يعادل دولار وربع دولار للتذكرة (والثمن الأقصى للتذكرة فى معظم عروض المسرح الحديث هو عادة خمسة وسبعون سنتا) . ولم تقف الحفلات عند هذا الحد ، اذ قامت الفرقة بعد ذلك بمناظرها ومهماتها بجولة فى اليابان ، وأدت عروضها وسط عواصف من التصفيق المدوى فى كيوتو ، وناجويا ، وأوكاياما .

وعندما أخرجت مسرحية «البائع» فى طوكيو ، أبدى بعض الأجانب ارتيابهم فى صواب هذا الاختيار ، وشعر البعض أنها لا تعكس أحسن مظاهر الحياة فى أمريكا (اذ قد يفسرها اليابانيون بأنها تصوير سيىء لأسلوب الحياة فى أمريكا) . وشعر آخرون بأن المشكلة فى المسرحية أجنبية كثيرا بالنسبة لليابانيين ، فلا يستطيعون فهمهـا . على أن رد الفعل الاجمالى الذى أبداه اليابانيون ، حسبما اتضح من الانتقـادات والأحاديث التى جرت بعد العرض ، يدل على أنه ليس ثمة يابانى غادر المسرح وهو جاف العينين ، وقد جرت التعليقات التى خرجت من أفواه المتفرجين على النحو الآتى : « هكذا كل العائلات ... كثيرة الطموح

فى شأن أبنائها ... » ولم تظهر فى المدينة فى الواقع أية موجة معادية لأمريكا .

وكان اخراج مسرحية « ايفانوف » أولى مسرحيات تشيخوف ، فى الاحتفال بالذكرى الخمسينية لوفاة الكاتب المشهور ، موضوعا آخر يستحق الذكر . فقد تكون المسرحية ، فى نظر أى غربى عادى ، بعيدة جدا عن أنماط العقلية اليابانية ، بموضوعها النفسانى الغامض السابق لفرويد الذى يدور كله حول كره الذات والتعاسة ، ومن ثم لا يوجد له أى تفسير . ومع ذلك فلم تكن المسرحية نائية عن افهام اليابانيين ، وعرضت أمام جماهير مسلوبة اللب . وكما أن الأجانب الذين يعيشون فى اليابان ولم يزالوا يحملون فى نفوسهم حساسية الاحتلال ، يخطئون كثيرا فى تقديرهم لليابانيين ، فان اليابانيين بالمثل ، تختلف نظرتهم الى المسرحيات الغربية عن نظرتنا نحن الغربيين اليها . وأحيانا تكون نظرتهم تلك غير موفقة . فقد يقع ممثل يابانى فى بعض الأخطاء بسبب عدم معرفته للأساليب الغربية فى السلوك معرفة صحيحة . فقد يحتفظ بمبسم السجائر مضغوطا بين أسنانه ، أو يترك كوبا من الشيرى(١)ارتشف منها بعضهم قليلا ، ولكنها لم تزل مملوءة ، فى ناحية ما من المسرح ، أو يلبس أنفا كاذبا أكبر قليلا مما يجب ، أو يؤدى دورا أجنبيا لا يصبغ فيه شعره (والصحرة (٢) هى اللون الوحيد الذى يمكن أن يصبغ به الشعر الأسيوى الأسود) فيرتدى شعرا مستعارا قد يبدو غير مناسب فى نظر الغربى . ومن المؤكد أن اليابانى يرى المسرحيات بعقليته الخاصة ـ فالمشاحنات العائلية تبدو له مؤثرة أكثر من غيرها من الأمور ، أكثر من الحيرة مثلا ، أو قد يعتبر أن موضوع المسرحية هو العلاقة الجنسية ، فى حين أن موضوعها غير ذلك . وفى مسرحية ايفانوف ، انطلقت الضحكة الكبرى فى الحفلة من أفواه النظارة ، بدرجة مدهشة ، عندما أشير فى الحديث عن الانتحار الى أنه « شوبنهاورى للغاية » . (٣) على أنه مهما اختلفت نظرات الغربيين واليابانيين عن بعضها البعض ، فان قدرا مشتركا من الفهم يربط النظرتين بالتأكيد ، آية ذلك شعبية هذا النمط من المسرح الحديث فى اليابان .

وقد حظى المسرح الحديث ، الى جانب نجاحه ، بآيات التمجيد والتكريم ، وشرعت صحيفة «مينيتشى ديلى» الغنية ، والكثير من الجمعيات الثقافية الخاصة والعامة فى تقديم الجوائز والمكافآت للمسرح الحديث .

---

(١) خمر أسبانية .

(٢) اللون الأحمر المائل الى الحمرة .

(٣) شوبنهاور ، ارثر ـ فيلسوف ألمانى (١٧٨٨ ـ ١٨٦٠) ـ تأثيره كبير فى الفلسفة وعلم النفس ، اذ جعل « الارادة » محور البحث ، وتغلب على آرائه النزعة التشاؤمية .

وعملت وزارة التعليم بالمثل ، منذ عام ١٩٤٨ ، وخلال مهرجانها السنوى للفنون ، على تشجيع جميع المؤدين المسرحيين ، وتقديم منح نقدية كبيرة للأعمال الممتازة • وأصبح اليوم ممثلو المسرح الحديث وكتابه ومخرجوه مرشحين لهذا التقدير الرسمى الذى لم يكن يناله فى الماضى الا فنانو المسرحيات الكلاسية المقدسة لقدمها ، مثل مسرحيات كابوكى ونو • وفاز بأول هذه الجوائز الوزارية المخصصة للمسرح الحديث ، فى عام ١٩٤٩ ، ممثلة تدعى « تامورا أكيكو » Tamura Akiko وهى عضوة مؤسسة فى « المسرح الصغير » ، وذلك لأدائها فى مسرحية « أنا أذكر ماما » I remember Mama وفازت فرقة أخرى بكامل هيئتها بجائزة أخرى ، تلك هى فرقة « مسرح الممثل » ، وذلك لتفوقها ، وتقدمها الباهر خلال السنة • وثمة دلالة أخيرة على التغيير الذى طرأ على المسرح الحديث ، ظهرت عندما منحت وزارة التعليم جائزتها السنوية لعام ١٩٥٥ لسيندا كوريا (وكان قد منع منذ بضع سنوات من التمثيل فى أية مسرحية بسبب ميوله اليسارية وتدخله فى شئون الحكومة) مكافأة له لاخراجه مسرحية «الملاك» وهى تراجيديا عائلية تقوم على الأخلاق المسيحية ، ألفتها احدى كاتبات المسرح اليابانيات ، اسمها « تاناكا سيومى » Tanaka Sumie

ولعل من بين جميع دلائل الازدهار التى تلألأ بها المسرح الحديث خلال السنوات الأخيرة ما لم يقابل بحفاوة وترحيب أكثر من اتمام تشييد مسرح « الممثل » الذى تكلف ربع مليون دولار ، وهو أول مسرح كامل المعدات ، صمم خصيصا للمسرحيات الحديثة ، منذ حياة «المسرح الصغير» القصيرة، لاثنتين وثلاثين سنة خلت • وهذا المسرح من أحدث مبانى طوكيو ، من الناحية المعمارية ، ويبدو فى الغالب كحظيرة طائرات غريبة الشكل • وفى داخلها ، تشكل الحوائط المتصة للصوت المقامة بالألواح الخشبية السميكة ، ثلاثة أرباع الدائرة حول الأربعمائة مقعد فى الطابق الأرضى والشرفة •

ومنذ افتتاح المسرح فى أبريل عام ١٩٥٤ حتى وقت كتابة هذه السطور ، كان الاقبال على كل مسرحية شديدا ، حتى لقد اقتضى الأمر اضافة كراسى تطوى على طول كل المماشى لاستيعاب الطوفان من المتفرجين • وتشغل خشبة المسرح مع الأجنحة وخلف المسرح مساحة من أرضية الدار أكبر من المساحة الكلية التى تشغلها قاعة النظارة • وأعدت جميع الأدوات والمعدات المسرحية بقدر من الابتكار • فمثلا أقيمت الميكروفونات على مسافات ستراتيجية بعيدة عن قوس فتحة المسرح (البروسينيوم)، وفوق سطح السقف ، وفى مؤخرة قاعة النظارة • ويتيح هذا الأمر لونا جديدا من الواقعية فى المؤثرات الصوتية استخدم فى اخراج « مسرح الممثل » لمسرحية « المصباح الأحمر » لمافونا يوتاكا Mafuna Yutaka

وهى مسرحية مأخوذة من تجارب المؤلف الشخصية فى منشـــوريا قبل الحرب ، تعالج الصراع الذى كان يضطرب فى نفوس المتعلمين ضد سيطرة العسكريين المتزايدة على الصين (وترمز مسرحية « المصباح الأحمر » فى تلك الآونة الى خطر الحرب التى تهدد اليابان ، لا الى خطرالشيوعية) • وثمة منظر فى تلك المسرحية يصور غارة جوية • فبينما يهرع الممثلون على خشبة المسرح باحثين عن مأوى لهم ، ويقعون ويتصايحون فزعين ، تطلق الكروفونات أزيزا مدويا ، وفرقعة البنادق الرشاشة لتمثيل غارة جوية فوق الرؤوس • ولما كان الصوت يبدو قادما من الخلف حتى يختفى أماما على مسافة ما ، فان بعض النظارة كانوا يحنون رؤوســـهم للحظة عابرة قبل أن يدركوا أنهم فى المسرح •

ولم يزل المسرح الحديث ، رغم مماثلته للمسرح الغربى ، يعمل تبعا للقواعد اليابانية الخاصة به ، وتبدو بعض تطبيقاته محيرة للأجنبى الذى اعتاد أساليب برودواى • من ذلك أنه اذا أخرجت مسرحية « ابرة لجامر جيرتون » ، فى اليابان ، فانها سوف تعتبر من نمط المسرح الحديث ، ولن يرتاب أحد فى صحة ذلك • فيكفى أن تكون المسرحية آتية من الغرب أو تكون غربية الأسلوب حتى تغدو « مسرحا جديدا » .

وتبعا لوجهة النظر هـــذه ، فان الكوميديات الموسيقية الشعبية فى طوكيو تشكل هى الأخرى جزءا من حركة المسرح الحديث ، فهى فى بعض الأحايين تؤخذ مباشرة من الغرب ، مثال ذلك « الأمير الطالب » أو « زمن زهرة الليلق » • وهى أحيانا يابانية بشـــكل غريب • وثمة مسرحية ناجحة فى المسرح الامبراطورى ، هى « كوميديا مس بترفلاى » ، تدور قصتها حول « بترفلاى » التى لا تنتحر ، و « بنكرتون » الذى لا يهجرها ، و « كيت » التى تساير الموقف على غير رغبتها • وكثيرا ما تقتبس فقط فكرة واحدة • وقد شهدت منظر حمام سباحة فى مسرحية « تمنيت لو كنت هنا » فى مسرح نيتشيجيكى ، وفرقة من الراقصات اللواتى يتجردن من ثيابهن ، ويعزفن على صف من الزيلوفونات •

بيد أن المسرح الحديث موضوع جـدى خطـــير ، ومهما اهتم أحيانا بالغرب ، بل وحتى اذا كان أسلوبا حديثا للمسرح مستوردا بجملته من الغرب فى بعض الأحايين ، فهو مع ذلك يجرئ على الأسلوب الغربى شيئا من التعديل ، ويمزج به بعض العناصر من النمط اليابانى الـــكلاسى ، استجابة للمطالب اليابانية . ومن أمثلة ذلك المسرح الدوار الذى لم يزل مستخدما ليتعجل تغيير المناظر أمام أنظار الجمهور •

وثمة تقليد متخلف عن الماضى ، يتمثل فى نظام الفرقة • ولعل هذا الشىء هو أكثر المظاهر تميزا بالطابع اليـــابانى فى المسرح الحديث ،

والعنصر الأشد بعدا عن كل ما نعرفه فى الغرب . فالممثلون ، وكتاب المسرح ، والمديرون الاداريون ، والمخرجون ، بل والملقنون ، والخدم ، وموزعو الشاى ، كل هؤلاء أعضاء فى الفرقة . ومثل هذه الفرق ، الشبيهة قليلا بالأسر ، وبشركات الأعمال ، تتيح عملا دائما يتضمن التدريب ، والتجريب ، والدراسة ، والعرض ، كل ذلك على أساس أجر ثابت يصرف طول السنة . ويعرف الكاتب المسرحى الذى ينتمى الى مثل هذه الفرقة أن جميع مسرحياته سوف تعرض فعلا على خشبة المسرح ، ويعرف أيضا معرفة تامة كل الممثلين الذين سوف يؤدونها . وهناك مكان لعدد من المسرحيات يتتابع اخراجها ، فثمة تقليد لم يزل متبعا ، يقضى على المسارح بأن تغير برامجها كل شهر . بل ان المسرحية المتازة الخارقة للعادة ، لا يمكن أن تستغرق فى عرضها أكثر من شهرين ، مهما كانت شعبيتها ، مع جواز اعادة عرضها فى تاريخ لاحق . ولا بد لكل فرقة أن تعمل كل شهر من شهور السنة .

واذا أردت أن تشرح النظام الأمريكى لأحد اليابانيين الذين نشأوا على نظام الفرقة اليابانى ، فان أولى الصعوبات التى تلقاها تأتيك حين تذكر له الفترات الطويلة من البطالة التى تمر بالممثلين الأمريكيين غير الممتازين ، والمدد الطويلة القاسية التى يؤدى خلالها الممثل الناجح دورا واحدا لا يتغير . وكل من هذين الاحتمالين يفزع الممثل اليابانى الذى يحميه نظام الفرقة ، والذى كان قادرا ، حتى فى السنين الهزيلة ، التى يقل فيها اقبال الناس على العروض المسرحية ، أن يؤدى على الأقل عملا شبه منتظم ومتنوع . فمثل هذا النظام ينبع من بلد تقل فيه تكاليف الانتاج عن مثيلاتها فى أوروبا وأمريكا ، وتمارس فيه النقابات سلطة على أعضائها تقل عن السلطة التى تمارسها نظيراتها فى أوروبا وأمريكا . فالمسرحية الحديثة يمكن اخراجها بصورة لائقة نظير مايعادل عدة آلاف من الدولارات فقط . وفى الامكان تجاهل المصاريف الاضافية التى تفرضها اتحادات المسرح على النفقات الأساسية لأى انتاج . وفى بعض الأمثلة ، استطاع أعضاء بعض الفرق المشهورة المحترفة أن يخرجوا مسرحية كاملة، ويضطلعوا بأنفسهم بكل الأعمال اللازمة لذلك ، من بيع التذاكر الى تصوير المناظر دون أن يتعاملوا مع النقابات المختلفة المختصة بهذه الأمور .

وفى الأيام الأولى للمسرح الحديث ، أضفى نظام الفرقة على حركة هذا المسرح ترابطا سياسيا جعلها قوة معنوية مثلما هى قوة عملية . واليوم يستمر هذا النظام لأنه السبيل الاقتصادى الأمثل لتشغيل المسرح الحديث فى اليابان . على أن الحماية الفنية التى كفلها نظام الفرقة للمسرح الحديث منذ نشأته ، عظيمة لا يمكن تقديرها . ففى ميسور ممثلى المسرح الحديث اليوم أن يبدأوا مزاولة حرفة التمثيل فى

أواسط عمرهم ، ويضمنوا لأنفسهم عملا فيه (والأدوار وراثية دائما في المسارح الكلاسية ، ولا بد أن يتدرب الممثلون على التمثيل منذ طفولتهم، وعلى أيدي والديهم) وبدأ ظهـــور المخرجين كقـــوة في عالم المسرح الياباني بأجمعـه (ويتدرب الممثلون في المسارح الكلاسية تدريبـا كاملا شاملا ، ويستوعبون المسرحيات التي يمثلون فيها بدرجة لا تدعو الحاجة معها الى وجود مخرج) .

ولعل أهم العناصر التي انبثقت من نظام الفرقة ومن أثره في المسرح الحديث ، هو الكاتب المسرحي اليـــاباني الجديد . ولم يكن الكاتب المسرحي في المسرح الكلاسي أكثر من مستخدم بالمسرح ، يراجع المسرحيات القديمة حسب تعليمات نجم الفرقة ، ويرتدي في ليلة الافتتاح ثوبا أسود (حتى لا يراه أحد) ، ويختبيء خلف الممثلين على خشبة المسرح ، ويلقنهم السطور التي خطها لهم في الليلة السابقة اذا ما نسيوها . وبفضـــل نظام الفرقة في المسرح الحديث ، رتب للكتاب المسرحيين الخلاقين والأدباء معاش ثابت وتأمين خلال الفترة التي يجربون فيها الـكتابة ويكتشفون فيها مواهبهم . وكان من أثر ذلك ظهور مواهب أصيلة . ولأول مرة منذ سيطرة النفوذ الغربي على اليابان ، بدأت الأعمال الأصيلة التي خطتها أقلام الكتاب اليابانيين تحل بالتدريج محل الأعمال المترجمة المنقولة من أوروبا وأمريكا .

وأهم هؤلاء الكتاب الجدد ، الكاتب الشاب اللامع « كينوشـــيتا جونجي » Kinoshita Junji ، وميشيما يوكيو Mishima Yukio وقد أصبحا ، وهما في مستهل العقد الرابع من عمرهما ، أملا لمستقبل الأدب في اليابان ، وقادة لعدد هائل من الأتباع المتحمسين . وفي الامكان الرجوع الى أمثلة من أعمالهما التي ترجمت الى الانجليزية ، وجمعت في كتاب «دونالدكين» القيم وعنوانه «مجموعة مختارة من الأدب الياباني» وناشره « مطبعة جروف » .

وأعظم الأعمال الناجحة التي أنجزها كينوشيتا جونجي حتى اليوم : « يوزورو » Yuzuro أو « نهاية الغرنوق »(١) . وثمة سحر يغشى هذه المسرحية التي لعبت بعقول كل من شهدوها . وتبدو القصة ولا لون لها اذا حكيت بالكلمات . وهي قصة شعبية يابانية عاطفية ، تشـــبه الحكاية الأوروبية الخرافية ، حكاية الأوزة التي وضعت بيضة ذهبية ، وتروي أن أنثى الغرنوق قد اتخذت هيئة آدمية وتزوجت رجلا . وفي ذات يوم أعطت زوجها ، لتدخل السرور الى قلبه ، قماشا نسجته سرا من الزغب الناعم في ريشها . وفرح الزوج بالقماش ، وأدرك أهميته في سوق البيع

---

(١) الغرنوق : طائر مائي ابيض طويل الساق جميل المنظر .

والشراء . ولما لم يكن يعرف أنها تضحي ببعض من دم حياتها مع كل ريشة تنزعها من جسمها ، فانه حملها على أن تصنع له المزيد من هذا القماش حتى يفوزا بالثروة . وتعطيه أخيرا قطعة قماش مصنوعة بآخر ريش لديها ، وتموت . وهكذا يجد الزوج نفسه ، بسبب جشعه ، وقد حرم من ماله وحب زوجته . وقد فتنت هذه المسرحية اليابانيين حتى أعيد عرضها مرارا ، وألفت منها أوبرا ، وتمثيلية اذاعية ، بل واقتبس منهـا مسرحية « نو » .

وبينما يعالج « كينوشيتا جونجى » فى عدد من أشهر أعماله قصصا شعبية فى أسلوب عصرى ، ويسمو بها الى مستوى الأدب الرفيع ، فانه يكتب أيضا مسرحيات تقليـدية ، وعادية . ويحكى موضوع أحد هـذه المسرحيات ما حدث عندما أجلى سكان احدى المدن خلال الحرب الى الريف ، وما نتج عن اتصالهم بسكان الأقاليم . ومن مسرحياته الأخرى المشهورة مسرحية تاريخية ، يأتى فيها جماعات من الناس فى بلدة صـغيرة الى العمدة ليحكوا له ما يقاسونه من الويلات والانفعالات بسبب الانقلابات السريعة المحيرة التى تجرى فى اليابان فى عصر الامبراطور « ميجى »(١) . ومسرحياته كلها بوجه العموم ناضجة وفكرية ، كلها عطف وتعبير انسانى عما يشعر به اليابانيون الراشدون وما يفكرون فيه فى الوقت الحاضر .

وأنتج « ميشيمويوكيو » مجموعة من الأعمال الناجحة بدرجة ممتازة لا فى مجال المسرح فقط ، وانما أيضا فى مجال القصة . ولعل أحسن مسرحياته المعروفـة مسرحيتان : « زهرة عبـاد الشمس فى الظلام (يورو نو هيماوارى) ، و « عودة الشاب الى الحيـاة » (واكودو يو يوميجيرى) التى أخرجتها حديثا فرقة « مسرح الممثل » بقدر رائع من الاتقان والتهذيب . وجميع مسرحيات ميشيما كوميدية تعالج المشاكل بطريقة غير مباشرة . وتصف احدى هذه المسرحيات نهاية الحرب ، وتصور مسرحية أخرى سقوط التلميذ . بيد أن الشخوص فى كل مسرحيـاته آدميون حقيقيون واذكياء ، وفوق ذلك ممتعون . ويكتسب كل شيء بلمسة ميشيما رشاقة وتهذيبا . وأعتقد أن معظم اليابانيين يجدون أنفسهم فى مسرحياته على ما هم عليه فى الغالب ، فاتنين ، مسـلين ، غير مثقلين بالأعباء ، عقلاء ، ومشاكلهم اما سهلة الحل ، أو غير جديرة بالاهتمام .

وميشيما هو الوحيد ، بين جميع كتاب المسرح فى اليابان ، الذى خلق شخصيات سفسطائية فى طبقات المجتمع العليا ، تستطيع أن ترضى

---

(١) ميجى : هو الامبراطور موتسو هيتو الذى اعتلى عرش اليابان فى عام ١٨٦٧ وبدأت اليابان فى عهدة تزدهر وتقتبس الحضارة الغربية .

الناس دون أن تنفعل ، وتحرك مشاعرهم دون أن تثقلها هموم الحيـاة ومآسيها المحتومة ، أو متاعب الظروف الخارجية • وثمة صفة يسر لهـا جمهور مسرحيات ميشيما بصفة خاصة ، ذلك هو التحوير الذى يجريه فى المواقف التقليدية • ومن المواقف المحبوبة فى المسرح اليابانى ، ذلك الموقف الذى تنقض فيه عاصفة راعدة على فتى وفتـاة فتجبرهما على الالتجاء الى كهف • فالتطور التقليدى لمثل هذا الموقف يجرى على أن المطر يلهب عواطف الفتى والفتاة فيقع كل منهما فى حب الآخر ، ولكن العقل يتغلب فى النهاية • أما « ميشيما » فانه يعالج هذا الموقف بأن يجعل الفتى يستسلم لسلطان النوم ، وتخلع الفتاة ثيابها لتجففها • ويستيقظ الفتى ، ولكن الفتاة لا تستحى ، بل تحمله على أن يخلع ثيـابه هو الآخر •

وقد أجرى ميشيما تحويراً ممتعا آخر للموضوع المألوف ، موضـوع الأمير الذى يتنكر فى ثوب شحاذ • فثمة بائع « رنجة » ، يدفع عربته على طول الطريق وينادى على سلعته ، ثم يتنكر فى هيئة رجل نبيل لكى يغازل فتاة من طبقة راقية ، ومع ذلك تصده الفتاة عنها لأنها تعشق صوت بائع « الرنجة » الذى تسمعه خلال نافذتها • وثمة موضوع آخر مألوف فى المسرح الحديث يدور حول عودة الجندى من أهوال الحرب الى السعد والحب فى أحضان حبيبته • ففى احدى مسرحيات ميشيما ، يعود الجندى فيجد فتاته وقد بددت آماله وأحلامه ، ويغشى المشهد آنئذ جو مقبض حزين • ولعل أعجب ما فعله ميشيما اقتباسه لمسرحية « نو » الوحيدة التى لها نهاية سعيدة ، وقد حولها بالطبع الى مأسـاة • واذا نظرنا الى كينوشيتا جونجى ، والى ميشيما يوكيو ، وغيرهما من كتاب المسرح الكثيرين الذين نجحوا نجاحا مدهشا وامتازوا على غيرهم ، اتضح لنا أن الشيوعية التى صاحبت الأيام الأولى لحركة المسرح الحديث اليابانى ، ونشأة هذا المسرح ، قد اصبحت عديمة الأهمية • ففى غضون بضـع السنوات الأخيرة ، كان أكبر منتجات هذا المسرح وأوسعها انتشـارا مسرحيات : « البائع » ، ومسرحية تنسى وليامز ، « عـربة اسـمها الرغبة » (وقد فتنت عقول اليابانيين لدرجة أن احدى فرق الباليه قامت بعرضها) ، ثم « الرجل النارى » ، وهى اقتباس حر أجراه « ميـوشى جورو » Miyoshi Juro لحيـاة « فان جوخ » ، الى جانب « نور الغرنوق » ، و « زهرة عباد الشمس » ، و « الشاب » • وثمة عدد من المسرحياتاليابانية الخاصة ، وهى مسرحياتمشهورة ، عالجت موضوعات منوعة ، تتناول الأحداث التى تقع فى حياة امرأة عـادية من الطبقة المتوسطة ، ومنها كوميديات السلوك التى تدور حول الطلاق •

وقلما يوجد فى هذه المسرحيات ما يمس السياسة أو الدعاية • واذا

تحدثت مباشرة مع الأشخاص الذين يهيمنون اليوم على حركة المسرح الحديث ، بدت لك الصبغة الشيوعية وكأنها قد أمحت من عقولهم .
ولا يرجع الأمر ، كما يبدو لبعض الأمريكيين ، الى زوال الاوهام التى كانت مسيطرة على اليابانيين من ناحية روسيا ، ولكنه يعزى بالأولى الى أن اليسارية كانت مرحلة فى تطور المسرح الحديث ، وقد تخطت اليوم غرضها الأصلى . ومما لا نزاع فيه أن المسرح الحديث أصبح ، بعد نبذ اليسارية ، شائعا ومألوفا عند الشعب . واذا كان ثمة تتابع بين هاتين الحقيقتين ، فانما يدل على أن اليسارية لم تكن الشىء الذى يرغب فيه اليابانيون لمسرحهم .

وسواء أكان الأمر كذلك أم لم يكن ، فهناك سبب آخر على ما أعتقد: ذلك أن جو الشيوعية قد انقشع عن المسرح اليابانى الحديث بصورة ما ، ولم يعد المسرح الحديث يرزح تحت ضروب الاضطهاد والحرمان ، ولم يعد هناك فنان أو أكثر ، مدربون فى موسكو ، يتولون قيادة الحركة والتحكم فى المسرحيات وفى الاخراج ، وهناك اليوم جمهور كبير من النظارة على جميع المستويات الفكرية ، ينشدون المتعة والتسلية . أما المشتغلون بحرفة المسرح الحديث ، فانهم يربحون مالا كثيرا ، ولم يعودوا يسكنون فى حجرات على أسطح البيوت أو فى أقباء المنازل . وهم اليوم يرتدون ثيابا محترمة ، ويأكلون طعاما لا ثقا . واليوم وقد تقدموا فى السن والمقام، فانهم أصبحوا على قدم المساواة فى المكانة والمنزلة مع كبار فنانى المسرح الكلاسى ، وأصبح فى الامكان الاستماع الى ما يقولون وتقبل ما يفعلون ، حسبما كانوا يريدون : فنانين عاملين ينتمون الى مسرح حقيقى مشروع . ولأول مرة فى تاريخهم الذى يبلغ اثنتين وثلاثين سنة ، أصبح المسرح الحديث صحيحا وسليما من جميع الوجوه ، فنية ومالية وأدبية . واذا استمر هذا النماء الدائم فى النضج والكمال الفنى ، فان المسرح الحديث سوف يبلغ ذرى ساحقة تضارع ذرى المسرح اليابانى الكلاسى القديم العظيم .
وقد آمنت بهذه الحقيقة بعد حديث جرى لى مع «سيندا كوريا» ، اذ قال لى ، تصديقا لرأيه « لقد حل اليوم دور اليابان فى تاريخ المسرح . ففى القرن السادس عشر كان عند الانجليز شكسبير . وشهد القرن السابع عشر مسرحيات فرنسا العظيمة . وكان القرن الثامن عشر عصر الألمان ، والتاسع عشر عصر الروس . أما القرن العشرين » وهنا يتمشى مع منطق الأمور بطبيعة الحال ، فيقول : « فانه ينتمى الى المسرح الحديث اليابانى ، مسرح المستقبل » .

وليس من شك فى أنه اذا كانت آسيا حقيقة بأن تصبح المضمار التالى للمسرح العالمى ، فان اليابان تبدو لى البلد الجدير بهذا الفخر والازدهار .

« انتهى »

فهرس

دار الكاتب العربى للطباعة والنشر
القــاهــرة
فرع الصحافة



الثمن ٧٠

دار الكاتب العربى للطباعة والنشر
بالقاهرة
فرع الصحافة